

TESIS DOCTORAL

**LA AUTOFICCIÓN EN EL CINE.
UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN BASADA EN EL
MODELO ANALÍTICO DE VINCENT COLONNA**

Luz Elena Herrera Zamudio

Directora: Valeria Camporesi

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID 2007

TESIS DOCTORAL

HISTORIA DEL CINE

LA AUTOFICCIÓN EN EL CINE.

UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN BASADA EN EL MODELO

ANALÍTICO DE VINCENT COLONNA

Luz Elena Herrera Zamudio

Directora: Valeria Camporesi

Departamento: Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía
de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Facultad: Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Esta tesis fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), una institución mexicana que hace de proyectos como éste una realidad.

Esto parece una puerta, pero es falsa.
La puerta está del otro lado.

Toute artiste, qui aspire au vrai, au bien et au beau comme objet ultime de sa quête, est hanté fatalement par le désir de forcer cet accès difficile au monde des démons, et cette pensée, apparente ou secrète, hésite entre la peur et la prière.

Yasunari Kawabata

AGRADECIMIENTOS

Umberto Eco dice que es de mal gusto agradecer al profesor(a) con quien se hace la tesis de doctorado porque, después de todo, sólo ha cumplido con su obligación. No obstante, yo creo que mi obligación es dejar bien claro que, si Valeria no me hubiera guiado, este trabajo se habría quedado flotando en la atmósfera como una nebulosa de apasionadas inquietudes.

Otro protagonista de este proceso ha sido Rodrigo, quien desde diversos niveles diegéticos de la existencia, permaneció a mi lado y me dio agua cada vez que la autoficción me secó la boca.

Mis padres y mis hermanos, personajes de los primeros recuerdos que conservo, quizá lo dudan, pero su participación en este trabajo resultó imprescindible.

Amigos, profesores y artistas autoficcionaladores me dieron ánimo de distintos modos: unos creyeron en mí y yo creí en otros, así que a todos ellos les agradezco enormemente su colaboración.

Ciudad de México, Madrid, París, Barcelona, Montreal, Roma y Pontevedra fueron entrañables testigos del desarrollo de esta tesis que, súbitamente, he terminado.

Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
I. AUTOFICCIÓN Y CINE AUTOFICCIONAL	16
I.1 OBJETIVOS Y OBJETOS DE ESTUDIO: AUTOFICCIÓN EN CINE	16
I.2 AUTOFICCIÓN EN LITERATURA	19
I.3 AUTOFICCIÓN DE LA LITERATURA AL CINE	28
II. AUTOFICCIÓN CINEMATOGRÁFICA	48
II.1 DEFINICIÓN DE AUTOFICCIÓN	48
II.2 PROTOCOLO DE IDENTIDAD	50
II.3 PROTOCOLO MODAL	69
II.4 CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS	74
II.5 POSTURAS AUTOFICCIONALES	84
II.6 SOBRE LOS PROTOCOLOS, LAS POSTURAS Y LAS OBRAS POR ANALIZAR	111
III. LA AUTOFICCIÓN BIOGRÁFICA EN <i>CARO DIARIO</i>	115
III.1 NANNI MORETTI Y <i>CARO DIARIO</i>	115
III.2 PROTOCOLO DE IDENTIDAD EN <i>CARO DIARIO</i>	133
III.3 PROTOCOLO MODAL EN <i>CARO DIARIO</i>	142

III.4 CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS EN <i>CARO DIARIO</i>	149
III.5 AUTOFICCIÓN BIOGRÁFICA EN <i>CARO DIARIO</i>	158
III.6 CONCLUSIONES SOBRE <i>CARO DIARIO</i> ANALIZADA COMO AUTOFICCIÓN	175
III.7 OTRAS AUTOFICCIONES BIOGRÁFICAS	177
IV. LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR EN <i>HUSBANDS AND WIVES</i>	180
IV.1 WOODY ALLEN Y <i>HUSBANDS AND WIVES</i>	180
IV.2 PROTOCOLO DE IDENTIDAD EN <i>HUSBANDS AND WIVES</i>	195
IV.3 PROTOCOLO MODAL EN <i>HUSBANDS AND WIVES</i>	204
IV.4 CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS DE <i>HUSBANDS AND WIVES</i>	212
IV.5 AUTOFICCIÓN ESPECULAR EN <i>HUSBANDS AND WIVES</i>	220
IV.6 CONCLUSIONES SOBRE <i>HUSBANDS AND WIVES</i> ANALIZADA COMO AUTOFICCIÓN	243
IV.7 OTRAS AUTOFICCIONES ESPECULARES	246
V. LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA EN <i>LÉOLO</i>	249
V.1 JEAN-CLAUDE LAUZON Y <i>LÉOLO</i>	249
V.2 PROTOCOLO DE IDENTIDAD EN <i>LÉOLO</i>	264
V.3 PROTOCOLO MODAL EN <i>LÉOLO</i>	281
V.4 CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS DE <i>LÉOLO</i>	293
V.5 AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA EN <i>LÉOLO</i>	301
V.6 CONCLUSIONES SOBRE <i>LÉOLO</i> ANALIZADA COMO AUTOFICCIÓN	313
V.7 OTRAS AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS	317

VI. CONCLUSIONES GENERALES	319
VII. BIBLIOGRAFÍA	331
VIII. FILMOGRAFÍA	359

INTRODUCCIÓN

Desde el nacimiento del cine ha habido filmes en los cuales su autor parece introducirse en la ficción gracias a la existencia de un personaje intermediario; un doble ficticio del autor que, en mayor o menor medida, permite la relativización de los límites entre imaginación y vida. Sin embargo, aunque algunos críticos y teóricos han observado desde hace tiempo dicha práctica creativa, su descripción como una forma de la ficción cinematográfica con rasgos específicos seguía pendiente.

Así pues, con el objetivo de observar las particularidades de las autoficciones fílmicas, en este trabajo desarrollaremos una base teórica que funcione en la definición de películas autoficcionales y, para ello, partiremos de los planteamientos sugeridos en el ámbito literario por Vincent Colonna.

Para comprobar la operatividad de nuestra propuesta teórica, analizaremos tres filmes —*Caro diario* (Nanni Moretti, 1993), *Husbands and Wives* (Woody Allen, 1992) y *Léolo*¹ (Jean-Claude Lauzon, 1992)—. En cada caso

¹ Hace algún tiempo realicé la investigación “*Léolo*. Variaciones sobre un mismo tema” (Universidad Autónoma de Madrid, 2005) y, durante el proceso, conocí el concepto de autoficción; entonces, la correspondiente descripción pronto se perfiló como una opción para analizar *Léolo* y comprender aspectos sobre los cuales cierta insatisfacción intelectual persistía, incluso después de haberlo considerado desde otras perspectivas. Éstas no llegaban a vincular características esenciales de la obra —estructura, ritmo, motivos— con los rasgos autobiográficos proclamados por el autor a la prensa y continuamente exaltados, tanto como rechazados, por la crítica. Una descripción autoficcional no sólo ofrecía la posibilidad de descubrir los nexos entre dichos aspectos, sino que, a partir de ella, tanto el análisis como la comprensión del filme, prometían aclararse considerablemente.

comenzaremos con la observación de la trayectoria creativa, más o menos, autoficcional de sus respectivos autores; también señalaremos características de las obras elegidas de acuerdo con las cuales aquí serán descritas como autoficciones “ejemplares”, y retomaremos lo dicho por algunos críticos y/o teóricos que han detectado rasgos vinculados con nuestro enfoque.

A continuación, observaremos con detalle formas, funciones, índices y contextos de los protocolos indicados por Colonna —nominal o de identidad y modal— en *Caro diario*, *Husbands and Wives* y *Léolo*. Y, posteriormente, vincularemos a cada filme con las características de una de las tres tendencias autoficcionales que dicho autor señaló como esenciales —biográfica, especular y fantástica respectivamente— para identificar este modo creativo.

Con respecto al análisis que llevaremos a cabo, resulta fundamental insistir en que, a pesar de la indicación de formas, funciones, índices y contextos de ambos protocolos, así como también de las tendencias autoficcionales señaladas, el objetivo de nuestra investigación se aleja de la imposición de categorías o características como herramientas de clasificación; más bien, la atención se dirige a considerarlos puntos de partida para distinguir los diferentes mecanismos y procedimientos de que un autor suele disponer en la elaboración de filmes en los cuales intervienen uno o más dobles ficticios suyos.

Por otro lado, las citas de referencia bibliográfica suelen aparecer incluidas en el texto principal debido a que se trata de fuentes primarias y documentales que justifican, al tiempo que apoyan, la descripción autoficcional de *Caro diario*, *Husbands and Wives* y *Léolo* como herramienta de comprensión y análisis.

El concepto de autoficción fue acuñado hace poco más de treinta años; no obstante, su aparición pronto demostró la carencia teórica que, para describir una particular forma de la ficción, persistía. En el primer capítulo mostraremos que la autoficción surgió en el panorama de la teoría literaria como una hipotética opción creativa: obras de ficción en las cuales el autor comparte rasgos de su identidad, tan contundentes como el nombre, con uno de sus personajes.

Luego observaremos que el surgimiento del término *autofiction* dio lugar a múltiples reflexiones, controversias, definiciones e, incluso, retracciones. Dadas las circunstancias teóricas, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)* y *Autofictions & autres mythomanies littéraires* quedarán señalados como un estudio prolongado en el cual su autor, Vincent Colonna, diseña el modelo analítico más detallado —al menos hasta hoy— para comprender la opción creativa denominada autoficción.

En lo que al ámbito cinematográfico se refiere, repasaremos las reflexiones de críticos y teóricos del discurso fílmico quienes, sin mencionar el concepto de autoficción, han subrayado cómo el autor parece confundirse, en diferentes modos e intensidades, con alguno de los personajes de sus películas de ficción. Por ejemplo, entre las citas incluidas a continuación, las referencias a la relación entre Jean Cocteau y Orfeo aluden a rasgos esenciales de la autoficción cinematográfica; éstos ponen de manifiesto una carencia sólo teórica, una perspectiva desde la cual se facilite tanto la descripción como la comprensión de ciertas obras.

La importancia de *Orphée* me parece que es hacer estallar la estructura del cine... *Orphée* es a Jean Cocteau aquello que *Fausto* es a Goethe. Mucho más que un filme, mucho más que una tragedia, es un testimonio intelectual.

Jacques Bourgeois (*Ciné Digest*, 1950).

Y la humildad y la gloria de Cocteau están en no haber podido ni querido nunca separar la leyenda de Orfeo de la suya propia o, dicho de otro modo, el cine-verdad del cine-mentira. Si los imbéciles se burlan hoy de esto es que no cualquiera puede seguir las huellas de un cantor tan alto.

Jean-Luc, Godard (*Cahiers du Cinéma*, 1964)

...no se trata aquí de psicología sino de *identidad* (en el sentido en que se habla de carnés de identidad). *Mientras dura el filme*, Guido representa plenamente a la persona de Fellini.

Christian Metz (*Essais sur la signification au cinéma*, 1968)

Asimismo, advertiremos que el concepto de autoficción únicamente aparecía como un modo de definir alguna película en particular, pero no existía una teoría específica al respecto. Dichas referencias se encontraban en reflexiones, críticas y reseñas un tanto alejadas del contexto teórico o académico; no obstante, algunos de sus autores resultan bastante reconocidos, precisamente, por su trayectoria crítica, teórica y/o académica.

Es el caso de Alain Bergala, quien coordinó en 1998 un libro titulado *Je est un film* en el que afirmaba:

...‘autofictions’, pour reprendre l’expression par laquelle Philippe Lejeune désigne les récits autobiographiques remis en scène.

Alain Bergala (*Je est un film*, 1998)

Por su parte, Jacques Lecarme, desde las páginas de *Positif* insistió, unos años más tarde, sobre la presencia y relevancia de esta práctica en el cine contemporáneo:

...la plupart de ces cinéastes tendent à parler aussi d’autofiction, le recours à la fiction ne leur parissant pas incompatible avec la visée autobiographique.

Jacques Lecarme (*Positif*, 2000)

Y, desde una perspectiva similar, Ángel Quintana, crítico y teórico español, no dudó en emplear el mismo concepto para describir *Il est plus facile pour un chameau...* (Valeria Bruni, 2003):

En [la autoficción], el director construye un personaje y lo interpreta haciendo uso de un sofisticado sistema de amplificación de algunos rasgos esenciales de su propio carácter.

Ángel Quintana (*La vanguardia*, 2004)

En conjunto, se trata de menciones que, a pesar de ser puntuales y asistemáticas, constituyeron un esencial punto de partida para las reflexiones iniciales del trabajo que aquí se presenta. Del mismo modo, la confirmación de la vigencia y solidez de las referencias a la autoficción en los estudios de cine, nos llevó a revisar la aplicación del concepto en el ámbito literario.

Por consiguiente, el segundo capítulo estará dedicado a la revisión de los trabajos de Vincent Colonna, quien en sus trabajos identifica sistemáticamente las características esenciales de la autoficción en literatura. Cabe señalar que, aunque retomaremos gran parte de sus propuestas teóricas, antes será necesario detenernos en la adaptación de determinados aspectos, como la figura del autor o la configuración de un personaje, para analizar obras específicamente cinematográficas.

Una vez definidas las particularidades correspondientes, repasaremos cuidadosamente la forma y las funciones del protocolo nominal o de identidad —vocal, actoral, focalizadora—², así como también los índices del protocolo modal —sintácticos, semánticos, pragmáticos—³. Y, a continuación, nos

² El doble ficticio de un autor puede variar en su forma y presentar diversas funciones: la función vocal se identifica cuando el personaje se encarga de la narración; la función actoral varía según la menor o mayor incidencia del personaje en el desarrollo dramático de las acciones; la función focalizadora depende de si el doble ficticio del autor ha servido o no como filtro del relato.

³ Los índices del protocolo modal describen el modo en el cual el autor concibe la naturaleza de su propia obra: los índices sintácticos muestran las relaciones más o menos ficcionales entre los signos —lingüísticos, cinematográficos...—; los índices semánticos apuntan a las condiciones de verosimilitud e inverosimilitud del relato; los índices pragmáticos sirven para describir la relación entre el relato y el instrumento del relato como una posible forma de ficcionalización.

detendremos en las tres tendencias autoficcionales antes mencionadas para estudiar, con el refuerzo de algunos ejemplos, aquellos rasgos que las identifican.⁴

Cada uno de los capítulos posteriores —tercero, cuarto y quinto— estará dedicado al análisis específico de *Caro diario*, *Husbands and Wives* y *Léolo*. Así, la descripción autoficcional será puesta a prueba; consideraremos dichas obras desde una perspectiva que permite integrar algunas características esenciales, como su estructura o sus motivos, con diversos elementos autobiográficos, ya sean proclamados por el autor —a la prensa o en sus propias obras— o sólo indicados por la crítica.

La observación detallada de estos filmes de acuerdo con su carácter autoficcional, finalmente nos permitirá demostrar que el concepto de autoficción contribuye a la profundización del análisis cinematográfico y, por ende, aumenta las posibilidades de comprensión de ciertas obras, vinculadas entre sí debido a que, en sus ficciones, habita al menos un personaje que comparte rasgos de identidad con el autor.⁵

⁴ Tal como veremos luego con más detalle, la autoficción se revela como una práctica creativa basada en la alteración de diversos límites o fronteras. Los protocolos de por sí implican una amplia gama de variaciones y, respecto a las tendencias, por lo general éstas se encuentran mezcladas en una misma obra; en cualquier caso, alguna sobresaldrá como línea principal del discurso, pero el resto se hallará presente, en diferente medida, como rasgo auxiliar en la configuración de la obra como una autoficción.

⁵ Para llevar a cabo el presente trabajo, resultó necesario buscar documentación en bibliotecas de París, Roma y Montreal.

I. AUTOFICCIÓN Y CINE AUTOFICCIONAL

I.1. OBJETIVOS Y OBJETOS DE ESTUDIO: AUTOFICCIÓN EN CINE

En *Le pacte autobiographique*⁶, editado en 1975, la coincidencia entre el nombre del héroe de una novela y el nombre de su autor fue considerada, por Philippe Lejeune, como una posibilidad creativa, a pesar de que, entonces, no ubicó ejemplos a partir de los cuales investigarla.

Dos años más tarde, en 1977, Serge Doubrovsky acuñó el término “autoficción” para hacer referencia al género al cual su novela *Fils*⁷ podría pertenecer; en ella el nombre del protagonista coincidía con el suyo. Doubrovsky inventó el término, pero no como un concepto surgido del análisis, sino como un neologismo ideado para definir su propia obra literaria, inspirado, en todo caso, en una posibilidad teórica sugerida dos años antes por Lejeune.

Las reacciones no se hicieron esperar; desde ese momento, los trabajos en torno a la autoficción en literatura comenzaron a proliferar, y se concentraron, fundamentalmente, en dos aspectos. Los interesados se dedicaron a reflexionar, por un lado, sobre el planteamiento teórico indicado por Lejeune, y retomado luego por otros investigadores; es decir, la coincidencia entre el nombre del héroe de una novela y el nombre de su autor, pero examinado, ahora sí, a partir de obras determinadas. Por otro lado, también se ha buscado una definición ideal

⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975.

⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, París, 1977.

de autoficción, estudiando sus rasgos y la pertinencia del concepto, aunque considerándolo, en general, de forma paralela al origen del neologismo como tal.

En dicho contexto se sitúan *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*⁸ y *Autofictions & autres mythomanies littéraires*⁹, dos análisis de Vincent Colonna sobre la autoficción literaria, en los cuales no sólo se ha reflexionado sobre los rasgos de una posible definición, sino que éstos han sido fundamentados con la elaboración de herramientas útiles para identificar textos de carácter autoficcional, así como para observar las cuatro diferentes posturas que, según él, presentan. Tal como luego expondremos detenidamente, desde la perspectiva que se deduce de ambos trabajos, en literatura la autoficción puede contemplarse como un territorio estético, una práctica en la cual autor y personaje se vinculan a partir de la identidad nominal (o un derivado indiscutible) que comparten en una obra de ficción.

Ahora bien, las características de las autoficciones cinematográficas todavía no han sido consideradas teórica ni sistemáticamente, y calculamos que, al hacerlo, se proporcionarán nuevos puntos de vista e instrumentos de análisis, tanto para entender como para examinar determinadas películas. Así pues, el interés de la presente investigación es describir cómo es que la autoficción se lleva a cabo en cine.

En aras de nuestro objetivo, primero presentaremos un breve panorama de los antecedentes, así como de las disertaciones sobre el concepto de la autoficción. En este ámbito, centraremos la atención en los trabajos de Vincent Colonna, pues se han dedicado a identificar obras con carácter autoficcional a partir de rasgos,

⁸ Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, tesis inédita, Doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 1989.

⁹ Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Tristram, París, 2004.

más o menos determinados, así como también de sus mecanismos y de sus funciones.

Tal como expondremos luego, desde los primeros años del séptimo arte se han dado casos en los cuales autor y obra coinciden, a través de un personaje, en un territorio donde las fronteras entre imaginación y vida se confunden. Sin embargo, aunque algunos críticos, investigadores y académicos han observado desde hace tiempo dicha práctica creativa, ésta todavía no ha sido considerada, en el contexto cinematográfico, como una forma de la ficción con rasgos específicos.

Entonces, el siguiente paso en nuestro trabajo será estudiar las particularidades de las autoficciones fílmicas; para ello, retomaremos los planteamientos sugeridos por Vincent Colonna en sus trabajos, dedicados principalmente a la literatura, y los adaptaremos al medio cinematográfico. Observaremos con detenimiento que, en su análisis inicial, Colonna marcó como indispensables ciertos protocolos —nominal y modal— para que una autoficción fuera considerada como tal. Las categorías de autor y personaje —propias del protocolo nominal—, así como de ficción —relativa al protocolo modal— de una obra literaria, no encuentran un equivalente directo en cine. Debido a esto, identificaremos dichas categorías en el medio que aquí nos interesa y, a partir de ahí, podremos examinar cómo es que éstas se comportan en obras cinematográficas determinadas.

Una vez expuesta y adaptada la metodología desarrollada por Vincent Colonna, analizaremos tres filmes —*Caro diario* (1993) de Nanni Moretti, *Husbands and Wives* (1992) de Woody Allen y *Léolo* (1992) de Jean-Claude Lauzon—. Éstos nos servirán de ejemplo para observar, con detalle, el funcionamiento de los protocolos, e igualmente para distinguir cómo se comporta cada una de las tres posturas del doble ficticio del autor en la obra —biográfica, especular y fantástica

respectivamente—¹⁰; tres tendencias de la autoficción, detalladas por Colonna en su segundo trabajo, que descubren diferentes funciones de este tipo de creación artística.

I.2. AUTOFICCIÓN EN LITERATURA

Philippe Lejeune, estudioso y académico, dedicado desde hace años al análisis de la escritura autobiográfica, publicó en 1975 un estudio cuyo objetivo principal era, justamente, definir la autobiografía: *Le pacte autobiographique*.¹¹ Para ello, Lejeune sugirió que, en primer lugar, era fundamental la coincidencia entre el nombre del autor, que figuraba en la portada, el del narrador del relato y el del personaje del cual se hablaba. Sin embargo la novela autobiográfica podía presentar esa misma coincidencia, con lo cual aparecía como necesario encontrar una característica propia de la autobiografía, que evitara la confusión con otros modos de escritura.

Así pues, Lejeune concluyó que la solución para definir la naturaleza autobiográfica de un texto, radicaba en la existencia de un compromiso de autenticidad por parte del autor: el pacto autobiográfico que, por otro lado, surgía en oposición al pacto novelesco. Entonces, según esta proposición, para hablar de una obra autobiográfica, resulta indispensable la afirmación de la identidad del nombre —compartido por autor, narrador y personaje—; pero

¹⁰ En *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Vincent Colonna establece no tres sino cuatro formas de autoficción, pues además de la biográfica, la especular y la fantástica, sugiere la existencia de la autoficción intrusa o autoral, la cual no tomaremos aquí en cuenta debido a razones que aparecen en el capítulo III.

¹¹ Philippe Lejeune es uno de los investigadores que más trabajos ha publicado en relación a la autobiografía, así como también a la escritura en primera persona. El primer título de Lejeune dedicado al respecto es *L'Autobiographie en France* (Armand Colin, París, 1971), pero *Le pacte autobiographique* fue pronto traducido a diferentes lenguas y considerado como una obra clave para el análisis de la autobiografía. Hasta la fecha, Philippe Lejeune ha editado gran variedad de obras teóricas sobre este modo literario, entre las que se encuentran: *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, París, 1980; *Moi aussi*, Seuil, París, 1986; *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Seuil, París, 1998; *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, París, 2005.

aparece igualmente como imprescindible la aceptación del autor, tácita o manifiesta, de que el texto en cuestión es de carácter autobiográfico, o sea, de que se trata de un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual así como en la historia de su personalidad.¹²

Por lo tanto, siguiendo a Philippe Lejeune, el pacto o contrato autobiográfico implica un compromiso de autenticidad suscrito por el autor, cuyo nombre y honor están, a partir de ahí, en juego.¹³

Y fue precisamente en este contexto teórico donde se señaló la posibilidad de una novela en la cual el héroe y su autor compartieran el nombre. Asimismo, aunque Lejeune casi no se detuvo a observar esta alternativa, sí pronosticó lo interesante de los efectos que esta conjunción podría traer consigo.¹⁴

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur...¹⁵

¹² A decir de Philippe Lejeune en el original: "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité." en Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 14.

¹³ De acuerdo con la definición original del francés: "Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses: mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature*." en Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 26.

¹⁴ Philippe Lejeune ha vuelto a reflexionar sobre el concepto de autoficción en otras ocasiones; tal como recuerda Vincent Colonna en su tesis doctoral (pp. 27-28), en 1983 Lejeune dedica un artículo a la autoficción —"Le pacte autobiographique (bis)" en *Poétique* núm. 56, Le Seuil, París, 1983—, en el cual retoma algunos presupuestos teóricos y considera la existencia empírica de esta práctica creativa. Al año siguiente, publica "Autobiographie, roman et nom propre" —en *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese* vol. XXIII, Roma, 1984—, un trabajo que se basa en los casos de Jacques Lanzman y de Serge Doubrovsky, para abordar algunos problemas esenciales que tocan este tipo de ficción: el sistema de presentación paratextual, las exigencias editoriales sobre este sistema, sus efectos sobre el lector, las cuestiones jurídicas y éticas en juego, los factores que determinan la percepción de un nombre de personaje como real. Siguiendo a Colonna, este artículo puede ser considerado el primero en estudiar a la autoficción como una práctica genérica, sin limitarla a la estrategia singular de un escritor; el problema de este texto radica en que sólo hace referencia a textos de los últimos años y sugiere que esta forma de ficción es un fenómeno reciente, una reacción frente a la expresión autobiográfica en estos "tiempos de la sospecha".

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 31.

Como ya se dijo antes, apenas dos años después Serge Doubrovsky, novelista y crítico literario, acuñó el término “autoficción” en la contraportada de su novela *Fils*, haciendo referencia al género de escritura a la que ésta pertenecía.

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau.¹⁶

En el momento de su aparición, la idea que sobre la autoficción expone Serge Doubrovsky no tiene, todavía, un fondo teórico; recurre al neologismo para describir, anticipar o justificar, el tipo de pacto de lectura que el autor de *Fils* sugiere al lector. Sin embargo, más adelante Doubrovsky dedica algunos textos críticos a la autoficción como forma de escritura, y hace evidente su conocimiento sobre las reflexiones de Philippe Lejeune acerca de la coincidencia del nombre del héroe de una novela y el del autor, formuladas unos años antes de la publicación de *Fils*.

A cet égard, tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir cette case aveugle! Pourquoi? Si j'essaie de répondre à cette question rétrospective, j'ai inscrit “roman” en sous-titre sur la couverture, fondant ainsi un pacte romanesque par attestation de fictivité, simplement parce que je m'y suis trouvé contraint, malgré l'insistance inlassable de la référence historique et personnelle... Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également: en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés.¹⁷

Todavía en su faceta crítica, Serge Doubrovsky elabora su propia definición de autoficción; eso sí, relacionándola con la manera de llevarla a cabo por él mismo en sus obras.

¹⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977.

¹⁷ Serge Doubrovsky, “Autobiographie/vérité/psychanalyse” en *L'Esprit créateur*, núm. 3, Johns Hopkins University Press, Minnesota, 1980, p. 89.

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte.¹⁸

En el caso de esta definición es posible observar que el énfasis ya no está puesto sobre la coincidencia del nombre entre personaje y autor, sino en la transformación que éste experimenta a través de la ficción; una concepción de la autoficción que, desde esta perspectiva, aparece vinculada directamente con un proceso de autoanálisis.

A continuación fue Gérard Genette, uno de los teóricos y críticos con más títulos dedicados a la ciencia literaria, quien propusiera una definición más del concepto de autoficción, la cual se revela como la conclusión sobre el tipo de lectura que reclama *La recherche du temps perdu*.

...La manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de "roman à la première personne" comme Gil Blas. Mais nous savons —et Proust sait mieux que personne— que cette œuvre n'est pas non plus une véritable autobiographie. Il faudrait décidément dégager pour *La recherche* un concept intermédiaire, répondant le plus fidèlement possible à la situation que révèle ou confirme, subtilement et indirectement, mais sans équivoque, le "contrat de lecture" du sommaire Scheikévitch, et qui est à peu près celle-ci: "Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ("pas toujours") les miennes. "Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction".¹⁹

En esta primera enunciación del concepto de autoficción sugerida por Genette²⁰, de nuevo es notorio el giro que sufre la definición de dicho modo de

¹⁸ Serge Doubrovsky, "Autobiographie/vérité/psychanalyse", p. 96.

¹⁹ Gérard Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 293.

²⁰ En *Fiction et diction*, Seuil, París, 1991; "Du texte à l'oeuvre" en *Figures IV*, Seuil, París, 1999, y

escritura; para él la esencia tampoco se ubica en la coincidencia de nombres en un relato de ficción, tal como lo había sugerido Lejeune. En cambio, la explicación desarrollada en esta última cita se vincula con un aspecto de lo expuesto antes por Doubrovsky, la ficcionalización de sí mismo por parte del escritor. Pero Genette es todavía más específico, pues considera que la autoficción es la invención, la escritura de una vida y de una personalidad, las cuales no siempre concuerdan exactamente con las del autor.

En todo caso, consideramos que, a pesar de la variación en las perspectivas, los planteamientos sugeridos por Lejeune, Doubrovsky y Genette coinciden en estimar como esencial el carácter ambiguo del pacto de lectura que el autor de la autoficción propone, a caballo entre el autobiográfico y el novelesco²¹; es decir,

Métalepse. De la figure à la fiction, Seuil, París, 2004, Gérard Genette ha continuado reflexionando sobre mecanismos vinculados, de una u otra forma, con la autoficción incluso a pesar de su conflicto con el término: "...y todos los yoes ambiguos que se ejercen en ese espacio fronterizo que, en vista de la actual escalada mediático-comercial, ya no nos atrevemos a calificar de *autoficción*, pertenecen a la categoría llamada por los lingüistas *shifters* (o *embragadores*), instrumentos por excelencia del paso de un registro (el de la enunciación) al otro (el del enunciado) y recíprocamente." (en Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, traducción de Carlos Manzano, Ediciones Reverso, Barcelona, 2006, p. 96).

Asimismo, Genette ha llevado a cabo diversos análisis en torno a las formas de metalepsis, según los cuales se hace evidente una correspondencia entre éstas y ciertos rasgos de la descripción autoficcional: "J'entends par métalepse toute espèce de transgression, surnaturelle ou ludique, d'un palier de fiction narrative ou dramatique, comme lorsqu'un auteur feint de s'introduire dans sa propre création, ou d'en extraire un de ses personnages" (en Gérard Genette, "Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, París, 1972, pp. 244-245).

En el caso concreto de *Métalepse. De la figure à la fiction*, Genette observa diversas manifestaciones metalépticas que nosotros retomaremos más adelante para describir, fundamentalmente, la tendencia especular de la autoficción, basada en la multiplicación de simulaciones que mantienen al autor y a su labor creadora como ejes de la narración.

²¹ Manuel Alberca, académico e investigador, ha publicado algunos trabajos que prestan especial interés el carácter ambiguo del pacto que el autor de autoficción propone al lector: "...la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica." en Manuel Alberca, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" en *Cuadernos del CILHA*, Revista del Centro interdisciplinario de literatura hispanoamericana, núms. 7-8, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005-2006, p. 119.

Ver también: Manuel Alberca, "El pacto ambiguo" en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* núm. 1, Barcelona, enero de 1996, pp. 9-18; "La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción" en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Visor Libros, Córdoba, 2004, pp. 235-256.

se vislumbra un punto de partida unívoco que será suficiente para dar lugar a toda una serie de textos teóricos, razonamientos y controversias.²²

A partir de la década de los ochenta, los trabajos de investigación dedicados a la autoficción fueron cada vez más numerosos, y los enfoques desde los que se abordaba este modo de creación también continuaron diversificándose. Ubicados en el ámbito literario, aparecieron estudios que se orientan hacia las formas en las cuales la autoficción se construye y se recibe por el lector, al igual que a los vínculos que este tipo de creación mantiene con el contexto contemporáneo, con sus primeros representantes en la historia de la literatura, así como a las implicaciones filosóficas, ideológicas, psicológicas, culturales y sociológicas que despliega.

Así pues, la autoficción ha dado lugar a ensayos, investigaciones y debates académicos en el ámbito literario²³; sin embargo, consideramos que los trabajos

²² En el artículo "L'autofiction: un mauvais genre?" (en *Autofictions & Cie*) que Jacques Lecarme publicó en 1993, se incluyó una definición de autoficción que luego sería citada en diferentes ocasiones por su naturaleza canónica (Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2003, p. 570; Manuel Alberca, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" en *Cuadernos del CILHA*, Revista del Centro interdisciplinario de literatura hispanoamericana, núms. 7-8, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005-2006, p. 118): "L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman" (p. 227).

Desde nuestra perspectiva, la definición de autoficción que sugiere Lecarme, aunque concisa y clara, está basada en aspectos que Vincent Colonna no sólo menciona, sino que desarrolla a profundidad en su tesis doctoral, terminada varios años antes.

Recientemente, Lecarme ha definido la autoficción como un híbrido de relato verdadero y relato ficticio, un concurrido intervalo que se sitúa entre la novela y la autobiografía; un espacio en el cual no siempre se sabe si la lógica que rige es la fórmula de "ni lo uno ni lo otro" o aquella de "lo uno y lo otro" en resonancia ("Paysages de l'autofiction", *Le Monde*, 24, enero 1997, p. VI), es decir, se trata de una concepción basada, de nueva cuenta, en la ambigüedad del relato autoficcional.

²³ Una bibliografía de referencia sobre el concepto de autoficción aplicado a la literatura incluiría los siguientes textos: Serge Doubrovsky, "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", in *Autobiographiques*, P. U.F., 1988; Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, Université Paris X, 1993; Manuel Alberca, "El pacto ambiguo" en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* núm. 1, Barcelona, enero de 1996, pp. 9-18; Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ éditeur, Montréal, 1997; Dossier "Autobiographie & Autofiction", *Page* núm. 52, junio-julio-agosto de 1998; Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2000; Philippe Forest, *Le roman, le je*, Pleins Feux, 2001; "Autobiographie et fiction", dossier de *La Faute à Rousseau* núm. 27, junio de 2001; Manuel Alberca, "La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?" en *Autobiografía y literatura árabe*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca,

de Vincent Colonna tienen un carácter decisivo, pues señalan no sólo rasgos que identifican a una obra autoficcional como tal, sino que además exponen herramientas válidas para la observación de las funciones que dichos rasgos pueden tener, a partir de lo cual se hace posible, también, marcar diferencias entre cuatro posturas autofccionales sugeridas.

El primero de estos trabajos es una tesis doctoral, dirigida por Gérard Genette y titulada *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, en la cual Vincent Colonna diseña un método para describir la práctica autoficcional, o *fictionalisation de soi*²⁴; una práctica que, según declara el autor desde el inicio, se encuentra como una forma de ficción sin título y sin lugar entre las categorías narrativas.

Il est curieux que cette forme artistique demeure méconnue et négligée. Pour s'en tenir à la littérature, l'ensemble plutôt hétéroclite des textes qui présentent cette particularité générique se trouve dans une situation singulière. Ils ne bénéficient pas en tant que tels, comme on le verra, d'une véritable réception. Jusqu'à une date récente, aucun terme ne permettait de les rassembler sous un chef commun; aucune étude n'avait signalé la récurrence de ce registre mixte dans la littérature. Autrement dit, dans les discours critique et théorique sur la littérature, il n'y avait pas "d'horizon d'attente" pour cette classe de textes. Ce qui n'empêchait pas, au demeurant, toutes ces œuvres d'être très bien reçues individuellement et à d'autres titres.

Lever ce "refoulement", tel est le projet de cette étude générique, de cette exploration de la fictionnalisation de soi en littérature.²⁵

2002, pp. 39–56; Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002; Francisco Ernesto Puertas Moya, Tesis doctoral *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, Universidad de La Rioja, 2003; Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin/VUEF, París, 2003; Manuel Alberca, "La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción" en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Visor Libros, Córdoba, 2004, pp. 235–256; Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004; Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, París, 2004; Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Grasset, París, 2005; Claude Arnaud, *Qui dit je en nous ?*, Grasset, París, 2006 www.autopacte.org; www.fabula.org; www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/0.html.

²⁴ A falta de una traducción literal en español, cuando sea necesario haremos referencia a la *fictionalisation de soi* como la "ficcionalización de sí".

²⁵ Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, pp. 9, 11–13.

Esta tesis aún no se ha editado²⁶; a pesar de ello, ha sido citada en diversos trabajos dedicados a la autoficción, aunque prácticamente sin ser considerada como un estudio integral. De hecho, con frecuencia sólo se ha retomado una definición preliminar que Colonna sugiere en las páginas iniciales.²⁷

Desde nuestra perspectiva se trata de una investigación imprescindible, pues ofrece una metodología que marca ciertas pautas, tanto para el estudio profundo de la práctica autoficcional, como para el conocimiento de sus antecedentes teóricos e históricos.

De acuerdo con los objetivos de este trabajo, retomaremos dos aspectos fundamentales desarrollados por Vincent Colonna en *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Por un lado, lo referente a los protocolos nominal y modal, que son presentados como de naturaleza múltiple, y esenciales para hablar de una autoficción como tal. Por otro lado, atenderemos también a lo relativo a las funciones que pueden desplegar las autoficciones, a saber, las diferentes posturas autofccionales; Colonna perfila aquí sus argumentos al respecto, pero éstos aparecerán desarrollados con mayor contundencia hasta su siguiente estudio relacionado.

Casi quince años después de terminar su tesis doctoral, Vincent Colonna publica *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Un ensayo donde los antecedentes académicos se hacen evidentes, pero cuyos objetivos son, más bien, poner un poco de orden en torno a la práctica autoficcional, en lo referente

²⁶ La tesis se encuentra disponible en internet en:

<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>

²⁷ Dicha definición de autoficción es: "Ce sont un *terminus technicus* et une première définition: *une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)*" en *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 30. Citada, por mencionar algunos casos, en: Serge Doubrovsky *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, Université Paris X, 1993, p. 212; Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ éditeur, Montréal, 1997, p. 27; Manuel Alberca, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" en *Cuadernos del CILHA*, Revista del Centro interdisciplinario de literatura hispanoamericana, núms. 7-8, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005-2006, pp. 117-118.

tanto a su historia como a su elaboración y recepción; ir más allá de la aparente moda que ha implantado, y mostrar cómo un conjunto de realizaciones, esparcidas a lo largo de la historia y de la geografía, están íntimamente enlazadas por la práctica de la ficcionalización de sí. Una práctica vinculante que, a su vez, descubre una inmensa perspectiva abierta sobre la literatura.

...la afabulation de soi, ou l'autofiction, quelque nom qu'on lui donne, et d'autres appellations ont été proposées, n'est pas un simple phénomène sociologique, pas plus une mode, pas davantage une recette ingénieuse inventée par un universitaire. Prise au sérieux, dotée d'une extension et d'une compréhension conséquentes, reformulée dans ses principes et ses moyens, cette mythomanie littéraire devient un instrument de lecture prodigieux. Tour à tour microscope et microscope, elle permet de reconsidérer des phénomènes d'écriture apparemment marginaux, de découvrir des plaisirs littéraires inconnus, des émotions inédites.²⁸

En esta ocasión Vincent Colonna se concentra en sugerir modos flexibles para ubicar la autoficción como una experiencia creativa reflejada en la obra, enraizada en los orígenes del arte y la literatura. Igualmente, Colonna sostiene que se trata de una práctica que, tal como había observado en su tesis doctoral, puede cumplir diversas funciones, traducidas a cuatro posturas diferentes: biográfica, especular, fantástica e intrusa; las cuales, además, son susceptibles de aparecer en forma simple o combinada.

Así pues, y tal como expusimos antes, dichas posturas autoficcionales serán, en combinación con los protocolos nominal y modal, los aspectos que retomaremos para llevar a cabo un análisis, teórico y sistemático, de la autoficción cinematográfica.

²⁸ Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, pp. 13-14.

I.3. AUTOFICCIÓN DE LA LITERATURA AL CINE

Antes de adaptar al medio cinematográfico aquellos rasgos y posturas sugeridas en el literario por Vincent Colonna, expondremos una serie de referencias que, de forma tangencial, se han hecho al cine autoficcional. Es decir, veremos que este modo de ficción tiene claras manifestaciones fílmicas, observadas desde hace tiempo en diferentes entornos —teórico, crítico y periodístico— y con diversos enfoques, incluso sin necesidad de neologismo alguno; lo cual, desde nuestra perspectiva, hace evidente la necesidad de un estudio más amplio y detallado sobre las formas y particularidades de la autoficción cinematográfica.

I.3.1. AUTOFICCIÓN EN CINE DESDE LA LITERATURA

En primer lugar, entre los estudiosos que han analizado la autoficción en literatura algunos han recurrido a las referencias fílmicas para complementar sus disertaciones sobre dicha práctica creativa, y esto pone de manifiesto un claro interés respecto a las manifestaciones autoficcionales en su versión cinematográfica.

Por ejemplo, en la introducción de su tesis, Vincent Colonna considera al cine, al igual que al resto de las disciplinas artísticas, como un ámbito en el cual la autoficción es una práctica creativa consolidada, aunque pendiente de analizar; pues, según expone, la autoficción no puede limitarse al ámbito literario, al igual que tampoco el autorretrato al pictórico.²⁹

²⁹ La referencia original es: "Au même titre que l'autoportrait, l'autofiction ne semble pas pouvoir être limitée à la littérature. Il est possible de trouver des pratiques similaires dans d'autres domaines de l'art: voyez le *Christ outragé* de Dürer, *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard ou l'œuvre photographique de Gilbert et George." en Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, pp. 30.

Al respecto, pero ahora ubicándonos en su segundo trabajo, Colonna reflexiona sobre la falta de interés frente a la explosión de la autoficción en cine, al igual que en otras áreas como el cómic, el video, la fotografía y la instalación; se hace entonces referencia a películas de Nanni Moretti y Jean-Luc Godard, a novelas ilustradas como las de Crumb y a la fotografía de Sophie Calle, entre otras.³⁰

Igualmente en *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*³¹, Régine Robin, socióloga e historiadora interesada en el discurso literario, presta atención al cine para hablar de la identidad problematizada de ciertos personajes de ficción. Aunque no en relación directa con la autoficción, pero sí en un contexto afín, Robin menciona dos obras de Woody Allen cuyos personajes pueden considerarse manifestaciones del deseo de autoengendramiento del autor; un autor que transgrede ciertos límites y que, a través de sus personajes, consigue recrearse a sí mismo.

Según esta autora, en *Zelig* (1983) la identidad del protagonista aparece multiplicada, en continua reconstrucción.

Cette multiplication de soi, cette permanente autocréation entraîne paradoxalement une extrême fragilisation de soi... Cette fragilité identitaire fait que les personnages ne savent jamais s'ils existent, s'effacent, s'évaporent ou s'ils sont les sujets d'un grand manipulateur, d'un destin de simulacre qui leur échappe... Personne dedans, comme *Zelig*, le personnage caméléon qui est pure disponibilité, qui incarne tous les possibles, autant dire qui n'est rien par lui-même.³²

³⁰ La referencia completa es: "...je crus qu'un critique se présenterait pour défendre le "genre" [l'autofiction], sa complexité, son opulente diversité, sa discrète mais immémoriale pérennité, son empiètement et son explosion dans le cinéma (Godard et Nanni Moretti), la bande dessinée (Crumb), la vidéo (Paul McCarthy), la photographie (William Wegman et Sophie Calle) ou l'installation (Christian Boltanski)" en Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, pp. 18-19.

³¹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ éditeur, Montréal, 1997.

³² Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, p. 95.

Igualmente, Robin llama la atención sobre *The Purple Rose of Cairo* (1985), para ilustrar cómo el autor puede confundirse con el narrador y problematizar su naturaleza al entrar y salir repetidamente de la obra.

Le personnage disparaît, réapparaît, s'affaiblit à mesure que l'imagination du narrateur s'étoile. Il est lui-même double, cependant, car l'auteur a tendance à entrer et à sortir de son texte à la manière de ce qui se passe dans *La rose du Caire* de Woody Allen. Par deux fois, l'auteur fait irruption dans le texte, confondu avec le narrateur et creusant, au même moment, un décalage par rapport à lui.³³

De hecho, a lo largo de este libro, Régine Robin emplea toda una serie de referencias cinematográficas para ejemplificar diferentes mecanismos presentes, tanto en autores como en personajes, que ella vincula con la autoficción; la cual, desde la perspectiva de Robin, está enlazada con simbologías tan antiguas como el mito judío de El Golem, al igual que con disertaciones sobre la identidad, plasmadas en obras de autores contemporáneos y cuyo trabajo se ubica en distintas disciplinas artísticas.

I.3.2. INTUICIONES SOBRE AUTOFICCIÓN EN CINE

Por otro lado, consideraremos sólo el contexto cinematográfico y veremos que, a pesar de la ausencia de teoría al respecto de la autoficción en cine, e incluso de la mención del neologismo en relación a ella, es un hecho que, desde hace años, ya se había escrito sobre rasgos vinculados, los cuales fueron percibidos, e incluso analizados, por algunos estudiosos interesados.

Ahora bien, ya sea a causa de la polémica que suscita el cine autobiográfico y su pertinencia en relación a un medio en el cual, por su forma de representación,

³³ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, p. 96.

toda obra puede ser considerada como una obra de ficción³⁴; ya sea debido al impacto causado por la presencia evidente de ciertos autores en determinadas obras de ficción, el caso es que a partir de la década de los años cincuenta y hasta nuestros días, no han faltado investigadores, críticos ni teóricos que se detengan a reflexionar sobre las formas en las cuales un autor se vincula con un personaje que habita un mundo imaginario.

Edgar Morin, filósofo, antropólogo y sociólogo interesado en el fenómeno cinematográfico, publicó hace tiempo *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), un ensayo que parte de la transformación del cinematógrafo —invento con finalidad científica, que valora excesivamente lo real—, en cine —máquina de producir lo imaginario—, para considerar como imaginario el *status* de la percepción fílmica, el cual es abordado desde la relación entre la imagen y el doble.

En ese contexto, Morin reflexionó sobre ciertas vertientes de la experiencia autocinematográfica, como la de las *stars*, desdobladas entre la vida de sus personajes y la suya propia; pero, en general, llamó la atención sobre el desdoblamiento del individuo que es espectador de su propia imagen mientras ésta se proyecta en una película.

Efectivamente, en la pantalla se revela ante nuestros ojos un doble en estado naciente; por eso, más que el de la alucinación, está próximo al doble que descubre el niño en el espejo o el antiguo en el reflejo, extraño y familiar, afable y protector, ya ligeramente supervalorado pero aún no trascendente.³⁵

³⁴ Al respecto nos hemos basado en lo dicho por Jacques Aumont (et. al.): "Lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación. El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores)" en Jacques Aumont, et. al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, traducción de Nuria Vidal, Editorial Paidós, Barcelona, 2002 [*Esthétique du film*, Éditions Fernand Nathan, 1983], p. 100.

³⁵ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, traducción de Ramón Gil Novales, Ediciones Paidós, Barcelona, 2001 [*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, París, 1956], p. 43.

Ahora bien, desde la perspectiva de Morin, George Méliès es el genio que representa el paso del cinematógrafo al cine; quien llevó a cabo “la gran revolución”.



Georges Méliès “al otro lado del espejo”.

Méliès saltó con los pies juntos sobre el espejo tenido por Edison y los hermanos Lumière y fue a dar en el universo de Lewis Carroll. La gran revolución no fue sólo la aparición del doble en el espejo mágico de la pantalla, sino también el salto sobre el espejo. Si, original y esencialmente, el cinematógrafo Lumière es desdoblamiento; el cine Méliès, original y esencialmente, es metamorfosis.³⁶

Así pues, aunque estas reflexiones parecen algo alejadas de lo que hasta aquí hemos dicho sobre la autoficción, resulta conveniente recordar que se trata, precisamente, de una posibilidad creativa con la cual el autor se transforma a sí mismo, o bien, crea un doble de sí mismo pero con naturaleza fantástica, es decir, que habita en el mundo de la ficción y se aleja del ámbito referencial.

³⁶ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 56.

Ubicándonos ya a finales de la década de los sesenta, Christian Metz, crítico y teórico cinematográfico, publicó *Essais sur la signification au cinéma* (1968), ensayos entre los que se encontraba “La construcción ‘en abismo’ en *Ocho y medio*, de Fellini”. En este breve artículo, Metz considera que, a pesar de que *Otto e mezzo* (1963) pertenece a la categoría de filmes desdoblados, reflejados en sí mismos, esta obra supera la complejidad habitual correspondiente por el hecho de que el desdoblamiento funciona de otro modo; asimismo, el autor observa que se trata de un aspecto sobre el cual no se ha puesto suficiente atención.

Metz reflexiona en torno a la construcción que dicha película de Fellini muestra, y encuentra una gran diferencia entre una obra en la cual un personaje de cineasta evoca débilmente al autor verdadero del filme, y una en la cual el autor haga del personaje principal un autor que está pensando en un filme en todo semejante a él.

Lo único que percibimos de ese filme en el que piensa Guido son fragmentos de las pruebas rodadas para contratar actrices; pero es en este punto donde la *triplicación* del filme se manifiesta con más claridad. Guido ha imaginado a una actriz para interpretar en su filme el papel de su mujer, encarnada en *Ocho y medio* por la actriz Anouk Aimée; y esta última a su vez no puede ser sino una encarnación —muy interpretada, naturalmente— de los problemas que Fellini encuentra en su propia vida. Durante esta secuencia de las pruebas, un personaje de *Ocho y medio* que asiste a la proyección privada murmura, pensando en Guido: “Es su vida misma”, ratificando un desdoblamiento que estamos obligados a duplicar aplicándoselo al propio Fellini.³⁷

Entonces, para Metz, el juego de desdoblamiento llevado a cabo en *Otto e mezzo*, más bien considerado por él como una doble construcción en abismo o una “triplicación”, permite una especial riqueza de ecos y parentescos entre la identidad de Fellini y la de su personaje.

³⁷ Christian Metz, “La construcción ‘en abismo’ en *Ocho y medio*, de Fellini” en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964–1968)*, traducción de Carles Roche, Ediciones Paidós, Barcelona, 2002 [*Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, París, 1968], pp. 248–249.

Vistas en su conjunto, las relaciones entre Fellini y Guido son, evidentemente, más complejas; además, Guido no posee en todos los sentidos el mismo carácter que Fellini. Sin embargo, no se trata aquí de psicología sino de *identidad* (en el sentido en que se habla de carnés de identidad). *Mientras dura el filme*, Guido representa plenamente a la persona de Fellini.³⁸

Aunque luego nos detendremos en las diferentes formas de identificar a un personaje con su autor, aquí es suficiente anotar que, además de la coincidencia nominal entre ambos, hay que tomar en cuenta datos que son de orden factual: características físicas, fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad, profesión, situación familiar, y dirección, por mencionar algunos; es decir, aspectos a partir de los cuales, es posible considerar como indudable la vinculación entre la identidad de un personaje y la de un autor.³⁹

Por consecuencia, podemos decir que Christian Metz notó que ciertos tipos de relación entre un autor y su personaje faltaban por analizar, y dicha reflexión surgió a partir de una íntima e innegable vinculación, en *Otto e mezzo*, entre Fellini, el autor, y Guido, un personaje ubicado en un mundo de ficción.

En 1971, Jacques Aumont publicó, en las páginas de la revista *Cahiers du cinéma*, unas breves notas sobre *Le cinéma de papa* (1970), de Claude Berri; una película escrita, dirigida y protagonizada, en el papel de Claude, por Claude Berri. Al respecto de esta obra, Aumont subrayó los rasgos que mostraban una especial forma de entrelazar arte y vida del autor.

Pour s'en tenir au cinéma français, on sait qu'il y a (qu'il y a eu) effectivement, une "famille" de cinéastes faisant fonds sur cette "esthétique du vrai" —sur l'impossible départ (et la confusion recherchée) entre l'art et la vie. Que la formule "l'art c'est la vie" (à laquelle on pourrait rattacher, par exemple, le nom de Truffaut) s'énonce plutôt, dans le cas de Berri: "la vie c'est de l'art", n'y change pas grand-chose.⁴⁰

³⁸ Christian Metz, "La construcción 'en abismo' en *Ocho y medio*, de Fellini", p. 247.

³⁹ Ver lo que se dice al respecto en el capítulo II.

⁴⁰ Jacques Aumont, "*Le cinéma de papa*" en *Cahiers du cinéma* núm. 229, mayo de 1971, p. 65.

Asimismo, aunque sin detenerse demasiado en el término empleado, Aumont indica un posible género con al cual *Le cinéma de papa* podría pertenecer: la *auto-figuration*; un concepto que, evidentemente, es fácil vincular con el de la autoficción.

Venant dans ce contexte, et de plus, faisant retour... à l'autobiographie familiale, et à l'auto-figuration, *Le Cinéma de Papa* —dont le caractère nostalgique est encore accentué par le recours à des thèmes (le cinéma dans le cinéma), à des mythologies (le “chacun sa chance”, qui permet au gagne-petit de se transformer, par miracle s’il le faut, en homme arrivé), à des traits d’écriture (le ton désuet sur lequel y sont montrés les métiers du “spectacle”), repris directement, sur le mode cinéphilique, du cinéma hollywoodien classique— s’y distingue par son absolue cohérence.⁴¹

Philippe Lejeune todavía no había sugerido la posibilidad de que el nombre del autor y el del personaje de una obra de ficción coincidieran, y tampoco Serge Doubrovsky había escrito la contraportada de *Fils*, pero con *Le Cinéma de Papa* la posibilidad creativa estaba más que concretada, y desde la perspectiva crítica no sólo se había dado la idea de la autfiguración del autor, sino que ésta ya había sido relacionada, por Jacques Aumont, con una serie de recursos temáticos que, más adelante, veremos también entre las observaciones realizadas por Vincent Colonna sobre los rasgos de la autoficción.

En septiembre de 1977, François Truffaut redactó para *Pariscope* unas líneas inspiradas a partir del estreno de *Annie Hall* (1977), de Woody Allen; en ellas, resulta de nuevo evidente la vinculación de las reflexiones de este pensador del cine, y el tema del presente trabajo.

...*Annie Hall*, la mejor película de Woody Allen y, por suerte, su mayor éxito público desde que se convirtió en autor-director-actor.

Se trata de una autobiografía filmada o, si se prefiere, de una película de ficción impregnada de elementos personales.⁴²

⁴¹ Jacques Aumont, “*Le cinéma de papa*”, p. 65.

⁴² François Truffaut, *El placer de la mirada*, traducción de Clara Valle, Editorial Paidós, Barcelona, 2002 [*Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, París, 1987], p. 57.

Podemos apreciar que, otra vez, la ambigüedad del pacto que sugiere el autor de *Annie Hall* es considerada como tal por Truffaut; en este caso la necesidad de especificar la pureza autobiográfica tampoco resulta fundamental, sino que más bien lo autobiográfico se convierte en un aspecto de la película, la cual no deja de ser incluida en el ámbito de la ficción.

Igualmente, en las películas de Woody Allen, que es de por sí un seudónimo de Allan Stewart Konigsberg, el personaje que éste interpreta no lleva nunca el mismo nombre que el del autor que firma la obra; sin embargo, para Truffaut esto no impide, en absoluto, la relación de identidad que se establece entre ambos.

El actor cómico que escogió ser su propio autor y su propio director nos lo da todo: su apariencia física, sus ideas sobre la vida y sobre su arte; a menudo da más de lo que él creía estar dando; se expone al cien por cien...⁴³

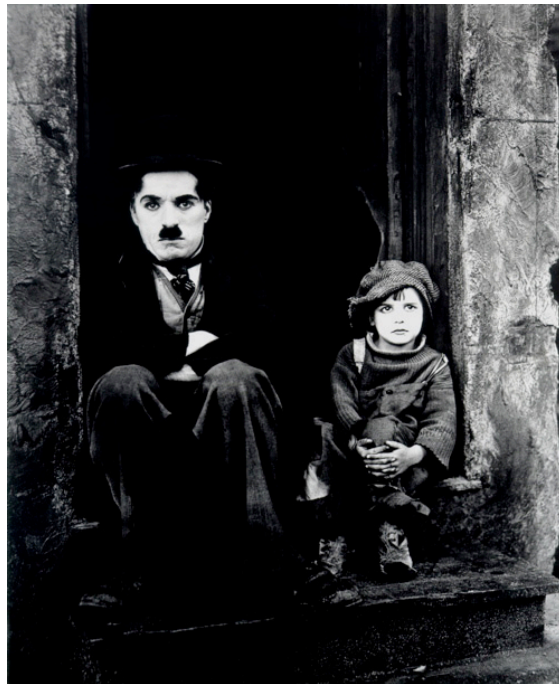
Es decir, tal como exponíamos antes y como veremos luego con mayor profundidad, la correspondencia entre autor y personaje tiene múltiples posibilidades, sobre todo en el caso de la autoficción cinematográfica. Así pues, comprobaremos que, a pesar de que la homonimia⁴⁴ no exista de forma directa, la presencia corporal del autor —considerado en su función de guionista y director— en una película de ficción, es suficiente para considerar que se trata de un rasgo de autoficción.⁴⁵

⁴³ François Truffaut, *El placer de la mirada*, p. 57.

⁴⁴ Aunque en el capítulo II analizaremos el protocolo de identidad y las posibilidades de homonimia que pueden presentar un autor y su personaje, aquí cabe aclarar que en el presente trabajo el concepto de homonimia implica cierta flexibilidad en su naturaleza; éste no necesariamente hará referencia a dos personas o cosas que llevan un mismo nombre (Diccionario de la lengua española 23ª edición en www.rae.es), sino también a otros modos de evocar al mismo nombre o a la misma identidad, los cuales serán tomados en cuenta como indicativos de una correspondencia entre un autor y su(s) personaje(s).

⁴⁵ Ver lo que se dice al respecto en el capítulo II.

A finales de la década de los ochenta, la *Revue belge du cinéma* editó un número monográfico titulado “L’Écriture du JE au cinéma”; en él se incluyeron artículos con diferentes enfoques, que iban desde la perspectiva crítica, hasta la creativa. Adolphe Nysenholc, teórico de cine experto en la obra de Charles Chaplin, publicó en esta revista un breve análisis —con fecha de 1979— dedicado a *The Kid* (1921), en el cual el autor declara que numerosos expertos en Chaplin intentan explicar a Charlot a través de Charlie con afirmaciones como “le sujet du *Kid* n’est en réalité qu’un chapitre de l’enfance de Chaplin”.⁴⁶



Charles Chaplin y Jackie Coogan en *The Kid*

Aunque este filme de Chaplin, así como prácticamente toda su obra, sería un objeto de análisis ideal para probar las herramientas sugeridas por Vincent Colonna en la descripción de la práctica autoficcional, sólo en el caso de *The Kid*, el desdoblamiento que presenta el autor tiene una naturaleza múltiple que, sin

⁴⁶ Adolphe Nysenholc, “*The Kid*” en *Revue belge du cinéma* núm.19, L’Écriture de je au cinéma, 1987, p. 44.

lugar a dudas, es útil para mostrar las diferentes posibilidades que un autor tiene para vincularse con un personaje, o más, de sus obras de ficción.

Le processus étant sans doute encore plus complexe, on peut supposer que, dédoublé dans l'oeuvre, Charlie serait devenu à la fois, en Coogan, un fils heureux qui retrouve des parents, et en Charlot, qui l'adopte, le père décédé dont il prend la place libre auprès de la mère "désirée"? Chaplin, orphelin de sexe masculin, aurait alors composé *The Kid* autant pour être un fils que pour "avoir" sa mère, au moins une fois, fût-ce par le médium d'une fiction.⁴⁷

Para Nysenholc, entonces, no se trata de una versión literal del pasado del autor, sino que éste muestra, sobre todo, que "le Kid est un contre-Charlie, et que l'image de la vie est inversée dans le miroir du film"; es decir, que se trata de una transformación, a través del arte, de momentos de la infancia rememorados por Chaplin.

Comme "l'abandon" du petit Charlie par la mère Chaplin se situe vers sept ans, et non pas à sa naissance, de la vie à l'art, le décalage révèle toute la façon chaplinesque de voir au passé antérieur. Le film est tout au plus une biographie adaptée, dirigée: l'art est une "métabolisation". Et l'amateur doit dégager, de l'écriture, les significations convergentes qui en font la cohérence.⁴⁸

También en el mencionado número de la *Revue belge du cinéma*, se publicó un artículo titulado "A story just true enough to be interesting, and not true enough to be tiresome (Saki)". Su autor, Eric de Kuyper, crítico y cineasta, dedicó un análisis a la condición ficcional que, desde su perspectiva, tiene el cuerpo del autor de una autobiografía filmada.

Paradoxe. Le film donc ne peut être qu'autobiographie du corps-présent-absent (toute image filmique d'une personne en est un fragment d'autobiographie. C'est-à-dire: fiction, illusion, simulacre de vie vécue).

Par contre si l'on échappe pas à l'autobiographisme involontaire dans l'image filmique, le film a beaucoup de mal à servir de témoignage personnel. La confession, le récit subjectif, l'évocation d'un idiolecte volontairement cherché sera toujours en porte-à-faux

⁴⁷ Adolphe Nysenholc, "*The Kid*", p. 44.

⁴⁸ Adolphe Nysenholc, "*The Kid*", p. 45.

(voir à nouveau Jean Cocteau; l'intérêt de son cinéma autobiographique vient de ce qu'il assume pleinement cet artifice, cette impossibilité à dire "je" en "images" sinon par une mise en scène rocambolesque et carnavalesque).⁴⁹

Entonces, para de Kuyper, este tipo de relatos, a pesar de las fuentes autobiográficas de las que puedan presumir, son, en última instancia, una construcción, es decir, una puesta en escena que asume por completo el engaño en el que, en todo caso, puede caer el espectador; es decir, un engaño por el cual sería factible considerar que la obra, o el autor a través de ella, está proponiendo un pacto de autenticidad, tal como la autobiografía pura, según Lejeune, debería proponer.

En 1988, Raymond Bellour, crítico y teórico dedicado fundamentalmente al cine, publica un artículo titulado "Autoportraits"; en él reflexiona, con amplitud y profundidad, sobre aquellas obras de ficción en las cuales el autor interpreta un papel central, y en las cuales son notorios ciertos aspectos de naturaleza autobiográfica transformados por la creación poética.

Enfin il aurait, à l'autre extrême de la carte apparemment, en fait tout proche, le "vrai cinéma" des grands "auteurs", miné de l'intérieur par l'autobiographie rêve. *Le Testament d'Orphée* est bien une entreprise de cet ordre... une autobiographie prémétamorphosée en parabole de la création poétique et cinématographique, avec ses lieux, ses images, ses symboles et ses dieux.⁵⁰

Ahora bien, a pesar de que las consideraciones de "Autoportraits" están más bien enfocadas a mostrar que el video puede ser un medio expresivo para transformar el pensamiento en imagen, este autor retoma los planteamientos de Philippe Lejeune —entre otros teóricos— sobre la elasticidad del espacio autobiográfico, para indicar que aquellas obras, desde nuestra perspectiva

⁴⁹ Eric de Kuyper, "A story just true enough to be interesting, and not true enough to be tiresome (Saki)" en *Revue belge du cinéma* núm.19, L'Écriture de je au cinéma, 1987, p. 38.

⁵⁰ Raymond Bellour, "Autoportraits" en *Communications*, 48, "Vidéo", 1988.

autoficcionales, son una suerte de autorretratos, que se diferencian claramente de la autobiografía.

D'un côté il y a l'autobiographie: si on veut conserver à sa définition traditionnelle un minimum de sa substance, on est forcé de constater qu'elle devient au cinéma fragmentaire, limitée, dissociée, incertaine —hantée par cette forme supérieure de dissociation qui naît des travestissements de la fiction. De l'autre, quand sa définition devient vraiment douteuse, c'est bien souvent qu'elle recouvre une expérience qui, pour être de nature autobiographique, est aussi son contraire: l'*autoportrait*...⁵¹

Más adelante Bellour enfatiza las posibilidades de la expresión subjetiva a través del video, las cuales incluyen la contaminación entre las fuentes imaginarias y las referenciales; asimismo, se detiene a considerar los vínculos que se establecen entre el autor y el personaje, creado a su imagen y semejanza, que habita en el mundo de la obra.

L'autoportraitiste est le héros du livre posé comme absolu dans la quête d'une mémoire et d'une recherche de soi. Le livre devient ainsi à la fois une utopie (mais il n'en a pas la clôture, le caractère fermé), un corps (qui métamorphose en corps glorieux le corps propre de l'écrivain, en traitant un corpus dont ce corps participe) et un tombeau (que l'écrivain se construit pour connaître et transfigurer la mort).⁵²

Así pues, es posible observar que, de nuevo sin que el concepto de autoficción sea empleado, Bellour sugiere la ambigüedad en el pacto propuesto al espectador; la transformación del autor en héroe, e incluso el aspecto autoanalítico que este tipo de creación puede implicar. Es decir, tres aspectos que se han mencionado en diversas ocasiones, a lo largo de estas páginas, para describir la práctica autoficcional.

En la última década, el aumento en la elaboración de películas con un cierto enfoque autobiográfico, incluso en el caso de realizadores de ficción, ha llamado

⁵¹ Raymond Bellour, "Autoportraits".

⁵² Raymond Bellour, "Autoportraits".

la atención de algunos estudiosos. Desde la perspectiva de Wendy Everett, por ejemplo, el número de películas con tendencia autobiográfica se ha incrementado con el tiempo. Sin embargo, tal como esta investigadora subraya en “The autobiographical eye in European film” (1996), todavía es notoria la carencia de herramientas teóricas para analizar las estrategias narrativas empleadas en esta forma de expresión, así como para comprender las posibilidades que ofrece el cine en la construcción de un realismo imaginario.

Recent years have seen a significant increase in the number of European directors making unequivocally autobiographical films, although critical reactions to these reveal little understanding of the nature and concerns of the genre of the narrative strategies being employed, and still less of the unique potential offered by film for the creation of the imaginary realism, and the overlapping of first and third person viewpoints, which are fundamental to autobiographical discourse.⁵³

En dicho artículo, Everett no se detiene en la especificidad de la autobiografía en su versión fílmica, sino que expone que se trata, más bien, de una tendencia caracterizada por las referencias autobiográficas —una tendencia que incluso podría considerarse un “nuevo género”— de corte, sobre todo, retrospectivo, donde el autor narra y es narrado, así como ubicado en un mundo de naturaleza fantástica y realista, simultáneamente.

Given that memory is therefore part truth, part fiction, it is important to recognise the cinema’s unique ability to portray all levels and states of reality and fantasy as equally real, enabling directors to adduce the way in which fantasy constitutes an integral and convincing part of a child’s world...⁵⁴

Más adelante, la autora describe los rasgos de un filme autobiográfico, según su propia concepción del mismo, es decir, sin necesidad de pacto de autenticidad alguno. Queda entonces, por supuesto, que se trata de obras en las cuales los

⁵³ Wendy Everett, “The autobiographical eye in European film” en *Europa* núm. 1, England, 1996. www.intellectbooks.com/europa/index.htm

⁵⁴ Wendy Everett, “The autobiographical eye in European film”.

recuerdos se entrelazan con la invención del pasado del director; un mecanismo que, además, ofrece posibilidades de autodescubrimiento.

An autobiographical film is essentially a voyage of self-discovery into a half-remembered, half-invented past, but in enabling the director to recreate his or her memories, the film itself becomes part of the process of self-discovery. In other words, the film ensures constant movement between the different identities of the narrator.⁵⁵

En resumen, sin mencionar en ningún momento el concepto de autoficción, Everett sugiere que, en los filmes considerados en este artículo⁵⁶, la coincidencia entre director y personaje resulta fundamental; asimismo, la ambigüedad en el pacto propuesto por los autores, a medio camino entre la referencia y la ficción, aparece como ineludible, e incluso apunta que, con este tipo de obras, al autor se le proporciona una vía de autoanálisis.

Recientemente, la revista *La faute à Rousseau*, dedicada a la autobiografía y fundada, entre otros, por Philippe Lejeune, publicó un número especial titulado "Autobiographie et cinéma"⁵⁷. Entre los artículos que éste incluye, el mismo Lejeune firma uno en el cual declara la dificultad para considerar como autobiográfica una película que no sea de cine documental.

...le cinéma autobiographique *stricto sensu*, c'est-à-dire le cinéma documentaire, qui saisit au vol, grâce à des moyens légers... maniés par l'autobiographe lui-même, la réalité de sa propre vie telle qu'elle serait, à la limite, si la caméra n'était pas là. Rien à voir avec le cinéma de fiction, ses lourdes équipes, ses moyens sophistiqués, braqués sur des acteurs payés qui jouent des rôles, répètent les scènes —même si le scénario s'inspire des souvenirs du réalisateur. Nous sommes envoûtés par la fiction au point de la prendre avec candeur pour l'autobiographie.⁵⁸

⁵⁵ Wendy Everett, "The autobiographical eye in European film".

⁵⁶ Los filmes señalados por Wendy Everett son: *Mirror* (Andrey Tarkovsky, URSS, 1974), *Fanny and Alexander* (Ingmar Bergman, Suecia, 1982), *Hope and Glory* (John Boorman, Inglaterra, 1987), *Au revoir les enfants* (Louis Malle, Francia, 1987), *Chocolat* (Claire Denis, Francia, 1988), *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, Italia, 1988), *Toto the Hero* (Jaco van Dormael, Bélgica, 1991), *The Long Day Closes* (Terence Davies, England, 1992), *Les quatre cents coups* (François Truffaut, Francia, 1959).

⁵⁷ *La faute à Rousseau* núm. 22, "Autobiographie et cinéma", Association pour l'Autobiographie, Ambérieu-en-Bugey, octubre de 1999.

⁵⁸ Philippe Lejeune, "Ciné-moi" en *La faute à Rousseau* núm. 22, "Autobiographie et cinéma", Association pour l'Autobiographie, Ambérieu-en-Bugey, octubre de 1999, p. 22.

Es decir, desde la perspectiva de Lejeune expuesta en este artículo, el cine de ficción no puede considerarse, en sentido estricto, autobiográfico, a pesar de que el guión haya sido inspirado a partir de los recuerdos del realizador. En realidad, si volvemos a las reflexiones iniciales que Lejeune llevó a cabo en torno a la autobiografía, se trata de una conclusión evidente, dado que se está haciendo referencia al cine de ficción; sin embargo, se observa una aclaración sobre el candor con el cual el espectador puede llegar a considerar tal obra como una autobiografía, o sea, confirma que la ambigüedad en el pacto se haya presente en la recepción de este tipo de películas, al igual que sucede en las autoficciones literarias.

1.3.3. AUTOFICCIÓN EN CINE

Por último, veremos que no han sido numerosos los trabajos que planteen cuestiones sobre la autoficción, como tal, en el ámbito cinematográfico. El primero, de 1998, sería *Je est un film*, una recopilación de textos con orígenes diversos; un análisis enfocado, sobre todo, a observar las posibilidades que ofrece el cine en la expresión autobiográfica, pero en cuya introducción Alain Bergala hace referencia a las autoficciones:

En ce qui concerne les “autofictions”, pour reprendre l’expression par laquelle Philippe Lejeune désigne les récits autobiographiques remis en scène, le décalage temporel entre le vécu et le film pose aussi la question cruciale de l’incarnation des figures.⁵⁹

En esta misma publicación, aparecen editadas las observaciones sobre “Le chemin (filmé) de la vie”, realizadas con motivo de una mesa redonda en la que participaron, además de Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune y Patrice Rollet. Es precisamente en este apartado, en el cual Philippe Lejeune utiliza el

⁵⁹ Alain Bergala (coord.), *Je est un film*, Editorial Acor, París, 1998, pp. 22-23

término autoficción para hablar de obras cinematográficas determinadas, a las cuales contrasta con manifestaciones de carácter autobiográfico.

Ça pourrait être le cas de quelqu'un comme Moretti, qui pourrait avoir deux régimes de production, une production publique de ce que j'appelle des autofictions —*Aprile* et *Caro diario*— et puis avoir un autre domaine d'expression, de création, plus intime, plus strictement autobiographique.⁶⁰

Es decir, de nueva cuenta el carácter autoficcional de una obra es puesto en evidencia por sus diferencias frente a la autobiografía; diferencias que, en el ámbito cinematográfico, han sido retomadas por otros teóricos que abordan las posibilidades específicamente autobiográficas del cine.

Dos años después de la publicación de *Je est un film*, Jacques Lecarme dedica un artículo a la relación entre cine y autobiografía, “Cinéma et autobiographie”, en el cual se refiere a la autoficción como a una práctica creativa llevada a cabo por ciertos cineastas en algunas de sus obras⁶¹, al tiempo que descarta una verdadera conexión entre autobiografía y cine en la mayoría de las películas consideradas como autobiográficas.

...la plupart de ces cinéastes tendent à parler aussi d'autofiction, le recours à la fiction ne leur paraissant pas incompatible avec la visée autobiographique. Il n'empêche: des réunions de chercheurs et de cinéastes légitiment cette jonction apparente entre autobiographie et cinéma.⁶²

Lecarme ha dedicado varios artículos a la autoficción en literatura, por lo cual resulta evidente que no se trata de una observación superficial; sin embargo, de nueva cuenta nos ubicamos frente a una referencia de carácter tangencial, útil para demostrar que difícilmente puede hablarse de un cine autobiográfico, y desde la que se da por hecho que existe un cine autoficcional, considerado como

⁶⁰ Alain Bergala (coord.), *Je est un film*, pp. 25–26

⁶¹ Jacques Lecarme se refiere a los siguientes filmes: *La Rencontre* (Alain Cavalier, 1994), *No sex last night* (Sophie Calle, 1995), *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993), *Demain et encore demain* (Dominique Cabrera, 1997), *Omelette* (Rémi Lange, 1998), *L'homme de terre* (Boris Lehman, 1989).

⁶² Jacques Lecarme, “Cinéma et autobiographie” en *Positif* núm. 470, abril de 2000, p. 61.

una combinación entre la autobiografía y la ficción. Pero todavía no se distingue un planteamiento a partir del cual las autoficciones cinematográficas puedan ser identificadas sin necesidad de recurrir a la comparación con la autobiografía, y consideradas como una particular forma de hacer cine de ficción.

Posteriormente, Regine-Mihal Friedman, investigadora dedicada a analizar diversos aspectos del discurso cinematográfico, publicó un artículo titulado “Autobiography and postmemory”. En él, la autora hace hincapié en lo que ella considera una fuerte tendencia autobiográfica en el cine de las últimas dos décadas; una tendencia en la que son notorias determinadas estrategias a partir de las cuales los límites entre categorías parecen difuminarse.

Entre una serie de reflexiones, Friedman hace referencia no sólo al neologismo acuñado por Serge Doubrovsky, sino al hecho de que éste, al igual que otros términos ideados recientemente para definir modos de creación y de pensamiento con carácter indeterminado, surgen en un contexto teórico que aborda asuntos hasta ahora inexplorados.

A series of neologisms —such as “fiction of the self”, “autofiction” for Serge Doubrovsky, and “egology” for Derrida— were coined in the attempt to circumscribe an elusive field where the conventions of both realism and modernism are invalidated. From the eighties on, the autobiographical revival has called forth an unprecedented output of theoretical research extending to new domains such as the women’s “prose of memory” and the life-writings of minorities marginalized by their class, race and sexuality.⁶³

Según Friedman, el conflicto radica en que, a pesar de las necesidades que surgen a partir de entonces, los estudios cinematográficos no han elaborado su propio discurso crítico, de frente a la autobiografía fílmica, sino que éste apenas puede vislumbrarse en los escritos de los críticos que enfatizan de forma

⁶³ Regine-Mihal Friedman, “Autobiography and postmemory” en *Zwischen-Bilanz: Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, 2002, Universität Konstanz, Alemania. www.uni-konstanz.de/paech2000

empírica imágenes, motivos y temas recurrentes que revelan la presencia del autor en su obra.

A finales de 2004, en la reseña de la primera película de la actriz Valeria Bruni Tedeschi como directora, Ángel Quintana, crítico, historiador y teórico de cine, recurre al concepto de autoficción para hablar de *Il est plus facile pour un chameau...* En el caso de este artículo, resulta significativa la reflexión de Quintana sobre ciertas características particulares de la autoficción cinematográfica, a saber, que se trata de una forma de cine que, en la actualidad, pasa por un buen momento; que el director construye e interpreta a un personaje a partir de la amplificación de su propio carácter; que se trata de un modo de comunicar la visión que, sobre el mundo, tenga el autor.

Entre las pocas formas de escritura del yo que nos ha ofrecido el cine contemporáneo, la que mejor estado de salud goza es la autoficción. En ella, el director construye un personaje y lo interpreta haciendo uso de un sofisticado sistema de amplificación de algunos rasgos esenciales de su propio carácter. De este modo, el cineasta nos hace creer que pone en escena sus propias neurosis personales y que la película es la proyección pública de su situación de extranjería por no saber estar en el mundo de hoy. Los dos ejemplos más destacados de autoficción son las películas de Woody Allen y de Nanni Moretti, dos directores/actores que han configurado un personaje en lucha constante con su propio entorno, mediante el que han acabado transmitiendo su visión del mundo. En su debut cinematográfico como directora, la actriz Valeria Bruni Tedeschi... ha decidido recurrir a la fórmula de la autoficción para *Es más fácil para un camello...*⁶⁴

Igualmente, Quintana señala la ambigüedad del pacto de “lectura” que el autor de una autoficción propone al espectador, y considera a la autoficción en cine como una forma de escritura del yo. Es decir, a pesar de que hasta ahora no se haya realizado un estudio sobre cómo se lleva a cabo la autoficción fílmica, de manera empírica ya se han adaptado los rasgos que Lejeune, Doubrovsky,

⁶⁴ Ángel Quintana, “Extranjera de sí misma” en *Pantallas*, sección de Cultura de *La vanguardia* del 27 de octubre de 2004, p. 24.

Genette y Colonna, entre otros, indican, refiriéndose a la literatura, como característicos de una obra autoficcional.

Y es precisamente ésta la situación teórica en la que nos encontramos ahora, aquella en el cual aparece como necesario un análisis amplio y sistemático de los rasgos de este tipo de discurso en su versión cinematográfica; un terreno en el que la autoficción surge como un modo de ficción con manifestaciones determinadas, pero que todavía carece de herramientas para ser estudiada.

II. AUTOFICCIÓN CINEMATOGRAFICA

II.1. DEFINICIÓN DE AUTOFICCIÓN

Para definir la autobiografía, e igualmente para aclarar su especificidad, Philippe Lejeune concretó sus reflexiones al respecto en dos requisitos que cimentarían el denominado “pacto autobiográfico”.

1. qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai).⁶⁵
2. l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture.⁶⁶

Y las condiciones para formular el pacto autobiográfico de una obra, a su vez, dieron origen a la consideración de dos aspectos cuya concurrencia daba lugar al pacto novelesco.⁶⁷

1. *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom).
2. *attestation de fictivité* (c'est en general le sous-titre *roman...*).⁶⁸

Entonces, tal como anticipamos en el primer capítulo, surgió la posibilidad de que los rasgos de ambos pactos se combinaran, y fue así que la autoficción

⁶⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pp. 23-24.

⁶⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 26.

⁶⁷ Para ver las últimas apreciaciones de Philippe Lejeune al respecto, consultar *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Éditions du Seuil, París, 2005.

⁶⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 27.

se identificó como una opción creativa. Es decir, la descripción de la autoficción se basa en la coexistencia de la *identité de nom* y la *attestation de fictivité* en una obra; dos protocolos que, ante la ausencia de la teoría correspondiente⁶⁹, fundamentaron la existencia de un “pacto autoficcional”, e igualmente sirvieron como punto de partida para la definición de autoficción literaria que sugiere Vincent Colonna.

*Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.*⁷⁰

Se distingue, por un lado, el *protocolo nominal* de la autoficción, que indica que se trata de una obra en la que el autor se “enrola” bajo su nombre propio (o un derivado indiscutible) en la historia. Y, por otro lado, el *protocolo modal*, o sea, la incuestionable naturaleza ficcional de la obra, la cual puede ser identificada a partir de diferentes situaciones.

Ahora bien, tanto el protocolo nominal como el protocolo modal implican una serie de condiciones que es necesario observar con detenimiento, fundamentalmente porque, al referirnos a películas, aquellos tienen una naturaleza que no es del todo equivalente a los ubicados en el ámbito literario.

⁶⁹ Vincent Colonna presta especial atención no sólo a la ausencia de la teoría correspondiente a la autoficción sino también a la consecuente carencia de horizonte de expectativas: “Enfin, il faut tenir compte d'une difficulté pragmatique presque rédhibitoire. C'est l'absence d' 'horizon d'attente', de réception et, parallèlement, de code idéologique ou rhétorique, de discours d'escorte pour cette pratique fictionnelle. L'absence d'un terme spécifique pour la désigner, la reconnaître et la classer, marque bien ce manque. De la même façon qu'il ne semble pas y avoir d'attente particulière pour cette forme de fiction, celle-ci ne dispose pas d'une théorie 'indigène' élaborée par des écrivains pour éclairer leur travail. Ainsi, Gombrowicz a pu construire toute son œuvre romanesque sur cette forme sui generis de fiction, sans prendre la peine de s'expliquer, sans que la majeure partie des critiques s'interrogent et sans apparemment que ses lecteurs en fassent une lecture appropriée.” en Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 33.

⁷⁰ Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, pp. 70–71.

II.2. PROTOCOLO DE IDENTIDAD

En literatura, el protocolo nominal⁷¹ alude a la identificación ⁷² del autor con uno de los personajes, la cual está basada en aspectos que establecen, de algún modo, una homonimia entre ambos.

Para adaptar dicho protocolo al ámbito cinematográfico, es necesario exponer algunas consideraciones sobre lo que en esta investigación entenderemos como autor y como personaje; dos categorías que en literatura tienen una naturaleza, si no más sencilla que en cine, al menos sí con ciertos rasgos diferentes, correspondientes al modo de discurso al que pertenecen.

AUTOR. GUIONISTA Y DIRECTOR

Desde la década de los años cincuenta, en gran medida por la influencia de los representantes de la Nouvelle Vague, los filmes comienzan a apreciarse como una expresión directa de la personalidad del director; el autor adquiere importancia y su firma puede ser tomada como prueba de la calidad de una obra.

Entre los textos críticos y teóricos vinculados con dicha tendencia, en su momento denominada “política de los autores”⁷³, se ubica un artículo en el

⁷¹ La referencia original del protocolo nominal es:: “Par le terme de *protocole nominal*, nous désignerons l’identité onomastique de l’auteur et d’un personnage, principal o non.” en Vincent Colonna, *L’autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, pp. 37–38.

⁷² Para evitar confusiones relacionadas con el término identificación, desde aquí dejamos claro que no estamos refiriéndonos a una concepción psicoanalítica del término, sino a las acepciones consideradas en el Diccionario de la lengua española, a saber: **identificación**. f. Acción y efecto de identificar o identificarse. **identificar**. (De *idéntico*, con supresión de la última sílaba, y *-ficar*). 1. tr. Hacer que dos o más cosas en realidad distintas aparezcan y se consideren como una misma. U. m. c. prnl. 2. tr. Reconocer si una persona o cosa es la misma que se supone o se busca. 3. prnl. Llegar a tener las mismas creencias, propósitos, deseos, etc., que otra persona. 4. prnl. Dar los datos personales necesarios para ser reconocido. en Diccionario de la lengua española 23ª edición en www.rae.es

⁷³ Sobre la ‘política de los autores’ nos basamos en las referencias incluidas en la compilación *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* que corrió a cargo de Antoine de Baecque: “La política de los autores es esa manera de apreciar en su totalidad a Renoir, así como todo Becker, todo Rossellini, todo Lang, todo Hitchcock, todo Hawks, de igual

cual François Truffaut alude a una serie de rasgos que, desde nuestra perspectiva, funcionan para describir al autor de una autoficción cinematográfica.

De este modo, las futuras películas se me presentan aún más personales que una novela, individuales y autobiográficas como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán lo que les ha ocurrido: podrá ser la historia de su primer amor o del más reciente, su toma de conciencia ante la política, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su boda, sus últimas vacaciones, y todo esto gustará casi a la fuerza porque será verdadero y nuevo.⁷⁴

Del mismo modo, con dicha referencia a la expresión fílmica en primera persona, aparece subrayado el doble papel de guionista y director que encarnan los cineastas correspondientes.

Entonces, a sabiendas de que la autoría puede tener variaciones, excepciones y combinaciones⁷⁵, en esta investigación consideraremos que son autores aquellos que firman tanto el guión como la dirección del filme autoficcional en cuestión.

modo que Gance fue apreciado y defendido en su totalidad por Truffaut. Es también una manera de justificar esta pasión: los textos fundadores de los *Cahiers du cinéma* asocian de un modo irreversible la adhesión a un cineasta y la comprensión de su universo formal, personal; para decirlo en pocas palabras: su visión del mundo. Los primeros reciben el título de 'autores', la segunda adopta el nombre de 'puesta en escena'. La política de los autores es esta manera de apreciar y de defender el trabajo de ciertos cineastas en virtud de una visión y de una comprensión de su talento como realizadores." en Antoine de Baecque (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, traducción de Mariana Miracle, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003 [*La politique des auteurs. Les textes*, Cahiers du Cinéma, París, 2001], p. 20.

⁷⁴ François Truffaut, "Especial Festival de Cannes" (*Arts*, 15 de mayo de 1957) en *El placer de la mirada*, traducción de Clara Valle, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003 [*Le Plaisir des yeux*, Cahiers du Cinéma, París, 1987], p. 264.

⁷⁵ Cabe agregar la siguiente reflexión de François Truffaut sobre aquello que puede considerarse el 'verdadero autor' de un filme: "Saber quién es el verdadero autor de una película no es algo fundamental: hay películas de directores, películas de guionistas, películas de operadores, películas de estrellas de cine. En general, se puede considerar que el autor de una película es el director, y sólo él, aunque no haya escrito ni una línea del guión, ni haya dirigido a los actores, ni haya escogido los ángulos de las tomas; guste o no, una película siempre refleja a quien firma su realización y, en el peor de los casos —el que acabo de mencionar—, nos encontraríamos ante una película de un señor que no ha dirigido a los actores, ni colaborado en el guión, ni decidido los ángulos." François Truffaut, "Cinéma, univers de l'absence?" (colectivo, 1960) en *El placer de la mirada*, p. 15.

PERSONAJE. NOMBRE Y/O IMAGEN

En el análisis cinematográfico la identificación entre autor y personaje a través de la homonimia se complica, pues en el caso de la literatura, el nombre tiene un protagonismo que, en cine, comparte con la imagen del actor que encarna al personaje.

El novelesco sólo es un nombre propio (un nombre vacío) sobre el que se cristalizan los atributos, los rasgos de carácter, los sentimientos y las acciones. El personaje de teatro se sitúa entre el de novela y el de cine: un ser de papel de la obra escrita, que se encuentra episódicamente encarnado por este o aquel comediante...

En el cine, por varias razones, la situación es diferente. De entrada, el guión casi en ningún caso tiene existencia para el público: si llega a ser conocido es siempre después de la proyección del filme: el personaje sólo existe en la pantalla. A continuación, el personaje existe una única vez, en una película que, una vez filmada, no conoce ninguna variación, mientras que en el teatro, la “encarnación” varía de un actor a otro, o incluso en un mismo actor, de una representación a otra. El personaje del cine de ficción tampoco existe bajo los rasgos de un actor... es muy frecuente nombrar al actor para hablar de un personaje determinado de una película... Esto se debe a que el personaje de cine de ficción no tiene existencia fuera de los rasgos físicos del actor que lo interpreta, salvo en el caso, generalmente episódico, en que un personaje es nombrado cuando aún no ha aparecido en la imagen.⁷⁶

O sea, los personajes de un filme suelen estar contruidos a partir de un único cuerpo, cuya imagen es inherente al ente de ficción que se proyecta en pantalla una vez finalizada la obra. Por consecuencia, entre el personaje y el actor que lo encarna, se establece una relación íntima, en la cual se ven inmiscuidas particularidades físicas como actitudes, acciones, vestuario, cambios físicos y relaciones con el resto de los personajes. Asimismo, mientras que el personaje literario aparece determinado por las palabras que lo definen, en el caso del personaje cinematográfico, éste participa de la “personajeidad”

⁷⁶ Jacques Aumont, *et. al.*, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, pp. 132-133.

del actor en diversos grados, de tal forma que el resultado final es la combinación, sobre todo, de lo que sugiere el guión de la película y aquello que aporta el actor que interpreta el papel.⁷⁷

Así pues, en lo concerniente al presente trabajo, la identificación entre autor y personaje dependerá del nombre y/o de la imagen. Para señalar como autoficcional a una obra cinematográfica, dicha correspondencia será establecida a partir de ambos índices, los cuales pueden presentarse de forma aislada o combinada; la imagen, a su vez, puede aparecer como visual y/o sonora.

Cabe agregar que, a falta de un concepto idóneo para implicar, en sus diferentes proporciones, tanto al nombre como a la imagen, desde aquí haremos referencia al “protocolo de identidad” en lugar de al protocolo nominal para señalar, de modo general, la identificación entre autor y personaje en un filme.

FORMAS DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

Ahora bien, la relación entre dos nombres propios y/o imágenes, que constituye el protocolo de identidad de la autoficción cinematográfica, puede expresarse de forma directa, cuando la coincidencia se hace evidente a través de la obra, o indirecta, cuando resulta necesario recurrir a un saber vinculado con la obra, pero ubicado en los márgenes.

El nombre de un autor, independientemente a la imagen de éste, puede aparecer completo, transformado, sustituido o cifrado en un filme, y determinar con ello el tipo o grado de homonimia que se establece entre autor

⁷⁷ Aquí nos basamos en la interpretación de Frank Baiz Quevedo, que a su vez retoma las reflexiones de Francis Vanoye, en “Del papel a la luz: personaje literario y personaje fílmico” en *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, Ediciones Comala y Fundación Cinematec Nacional de Venezuela, Caracas, 2004, pp. 123-124.

y personaje. Pero al hacer referencia a la imagen, la situación tiende a simplificarse o a complicarse al máximo; o bien se considera que la presencia corporal existe o no existe en la película, o bien habría que dedicar una investigación sólo a las posibilidades que tiene un autor de indicar su presencia corporal en una obra cinematográfica —imitación, virtualidad, cómic, fotografía—.

Con el objetivo de exponer herramientas adecuadas para observar la autoficción en cine, en nuestro análisis nos centraremos en describir la identificación a partir de la imagen del autor sólo en aquellos casos en los cuales éste interprete a un personaje; sin embargo, cuando resulte útil, también tomaremos en cuenta modos indirectos que tiene el autor para aludir a su propia imagen.⁷⁸

Así pues, a grandes rasgos, el autor de un filme puede elaborar un personaje vinculado con su propia identidad de acuerdo a tres modos de considerar la imagen y el nombre; tres opciones que, a su vez, son susceptibles de mezclarse o subdividirse:

- un autor que interpreta a un personaje con el cual comparte el nombre o un derivado⁷⁹
- un autor que comparte el nombre o un derivado con un personaje interpretado por otro actor⁸⁰
- un autor que interpreta a un personaje de nombre diferente o anónimo⁸¹

⁷⁸ En *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1930) se establece una identificación mixta entre la imagen del autor y la del personaje. El espectro es amplio pero basta con mencionar la voz *over* que narra algunas situaciones o los autorretratos realizados por Cocteau en su faceta de artista plástico y utilizados como parte del escenario del filme, como si fueran obra del protagonista.

⁷⁹ Como ejemplo podemos mencionar los siguientes filmes: *Le cinéma de papa* (Claude Berri, 1970), *Sex-shop* (Claude Berri, 1972), *Numéro deux* (Jean-Luc Godard, 1975), *La femme qui pleure* (Jacques Doillon, 1979), *Charlotte for Ever* (Serge Gainsbourg, 1986), *Epidemic* (Lars von Trier, 1987), *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993), *Aprile* (Nanni Moretti, 1998), *Ma femme est une actrice* (Yvan Attal, 2001), *Takeshis'* (Takeshi Kitano, 2005).

⁸⁰ Es el caso de los siguientes filmes: *Le vieil homme et l'enfant* (Claude Berri, 1967), *Roma* (Federico Fellini, 1972), *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1980).

⁸¹ Como ejemplo podemos mencionar los siguientes filmes: *The Kid* (Charles Chaplin, 1921),

Tal como veremos al estudiar obras concretas, se trata de posibilidades que resulta indispensable especificar, pues su elección, combinación o manipulación, es esencial en la configuración de una obra autoficcional; son índices que funcionan para mostrar, por ejemplo, juegos o cuestionamientos del autor en torno a su nombre, a su imagen o a las relaciones que éstos establecen.

En el caso específico del nombre, a continuación expondremos las variantes de homonimia que, entre autor y personaje, se identifican en una autoficción; a saber, completa, por transformación, por sustitución y cifrada.⁸²

A. HOMONIMIA COMPLETA

La homonimia completa es la más simple de identificar en una obra autoficcional, y se da cuando el nombre del autor coincide, sin lugar a dudas, con el de alguno de los personajes.

En aquellos filmes en los cuales el autor comparte su nombre con, al menos, un personaje, la correspondencia entre ambos se mantiene firme, pues se trata de un aspecto evidente en la obra, que irremediablemente llamará la atención sobre su presencia y funciones.

B. HOMONIMIA POR TRANSFORMACIÓN

Sobre la homonimia por transformación, Vincent Colonna nos dice que el nombre del autor puede aparecer amplificado, abreviado, dividido, intervenido

Modern Times (Charles Chaplin, 1936), *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940), *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (Jean Cocteau, 1960), *El topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970), *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989), *La fille de 15 ans* (Jacques Doillon, 1989), *Stardust Memories* (Woody Allen, 1980), *Calendar* (Atom Egoyan, 1993).

⁸² Tal como Vincent Colonna indica — *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 54—, estos tipos de homonimia no son exclusivos y pueden aparecer juntos; resulta práctico diferenciarlos para distinguir el modo en el que operan y, así, definir el trabajo de interpretación que se exige al lector.

o combinado; no resulta tan visible como la completa, y se descubre a partir del desciframiento de ciertas pistas, a saber, monogramas, iniciales, parónimos, anagramas integrales o parciales.⁸³

Se hace posible remontar, por decirlo de algún modo, del personaje al autor para decodificar el nombre del primero a la luz del nombre del otro; tal como, en sentido contrario, el autor engendró el nombre de su representante ficcional a partir de su propio nombre.

La homonimia por transformación es una homonimia directa, ya que se puede confirmar su relación, y derivar inmediatamente el nombre del personaje del nombre del autor; o sea, para percibir el vínculo no resulta necesario recurrir a otras indicaciones del texto, del paratexto o de otras obras.

C. HOMONIMIA POR SUSTITUCIÓN

La homonimia por sustitución, en cambio, es de naturaleza indirecta y se presenta de forma menos inmediata; en lugar de engendrar el nombre del personaje a partir del suyo, para establecer una equivalencia entre ambos, el autor considera un tercer término.

Esta equivalencia obligará a un mayor ejercicio de descodificación; sin embargo, dicha homonimia tiene las mismas posibilidades de efectividad que las consideradas directas. El nombre del autor continúa siendo el eje para

⁸³ *Léolo* presenta un caso de homonimia por transformación que va de Jean-Claude Lauzon a Léo Lauzeau a Léolo Lozone; asimismo, y aunque contradiciendo lo que se ha dicho sobre la categoría de autor en la presente investigación, *Play it again, Sam!* (Herbert Ross, 1972) podría ser considerado un filme en el que el autor, más que el director, es el guionista y actor, Woody Allen, cuyo personaje aquí se llama Allan. Otra obra con una homonimia por transformación sería *Tu mi turbi* (1983), de Roberto Benigni, cuyo protagonista se llama Benigno.

establecerla, pero en esta ocasión no reposará sobre una relación entre dos signos o en la alteración de un nombre propio.⁸⁴

Para que dicha correspondencia se lleve a cabo, se identifican dos clases de mediación: a partir de títulos o citas de la obra del autor y a partir del nombre del autor.

1. *Sustitución a partir del título o cita de obras.* Un autor puede vincularse con uno de sus personajes cuando a éste se le atribuya la autoría de obras de aquél, y esto constituye una descripción definida que juega el rol de nombre actoral. Los títulos que sirven de sustituto no tienen por qué ser la réplica exacta de los títulos de las obras publicadas por el autor; al igual que éste puede jugar con la transformación de su nombre propio, puede hacerlo con el título de sus obras. Asimismo, aunque el título no sea expuesto, la cita o inclusión de fragmentos de obras anteriores es susceptible de establecer una homonimia por sustitución.⁸⁵
2. *Sustitución a partir del nombre.* La homonimia por sustitución onomástica se lleva a cabo cuando el autor da a uno de sus personajes un nombre ligado, pública o jurídicamente, a su persona; se trata de nombres que permiten establecer una equivalencia entre escritor y personaje, y puede ser el caso de nombres segundos o de apellidos maternos.⁸⁶

⁸⁴ Al respecto, Vincent Colonna llama la atención para no caer en una relación de analogía, es decir, de semejanza entre autor y personaje; según demuestra, para que la homonimia siga siendo tal, la conclusión sobre la identidad debe ser alcanzada por una correspondencia formal y no empírica.

⁸⁵ En *Annie Hall* (1977), Alvy Singer —de por sí interpretado por Woody Allen—, ofrece un discurso en la universidad de Wisconsin, durante el cual “recuerda” una anécdota: “I went to New York University. And I was thrown out of NYU my freshman year for cheating on my metaphysics final. I looked within the soul of the boy sitting next to me.”; un chiste que Allen había incluido, diez años antes, en su primer monólogo como cómico, grabado en marzo de 1964 y publicado luego en recopilaciones como *The Illustrated Woody Reader*, Random House, New York, 1966.

⁸⁶ Un ejemplo en cine es el nombre del personaje interpretado por Nanni Moretti en sus primeras películas, Michele Apicella, pues la madre del autor se llama Agata Apicella Moretti.

D. HOMONIMIA CIFRADA

Dejando aparte las diferencias, las homonimias completa, por transformación y por sustitución tienen en común el hecho de que reposan sobre una base nominal, incluso cuando la homonimia sea de naturaleza indirecta.

Ahora bien, tal como hemos adelantado, la identidad de una persona comprende datos que no son sólo de orden onomástico, sino factual; los cuales incluso están definidos legalmente.⁸⁷ Nacionalidad, situación familiar, fecha y lugar de nacimiento, dirección, características físicas y profesión, entre otros, son elementos tomados en cuenta en la definición de una persona, y, en el caso de la autoficción, permiten establecer una homonimia indirecta entre el autor y alguno(s) de sus personajes.⁸⁸

Obviamente el procedimiento para descubrir una correspondencia entre autor y personaje, a partir de una homonimia de esta naturaleza, tiene sus límites, ya que, por ejemplo, una indicación de nacionalidad no puede permitir, por sí sola, designar a un autor en concreto. O sea, resulta imprescindible mantener la prudencia para no considerar de modo sistemático que las alusiones de esta índole son un medio de vinculación o el soporte de una

⁸⁷ Sobre los datos que se incluyen en una identificación oficial en España cabe citar lo referente a las características del Documento Nacional de Identidad: "En España, el Documento Nacional de Identidad tiene suficiente valor, por sí solo, para acreditar la identidad y los datos personales de su titular que en él se consignen, así como la nacionalidad española del mismo. El Documento Nacional de Identidad está integrado por un Documento-base, de carácter interno, que se conservará en los archivos de los servicios policiales correspondientes, y el Documento personal, de carácter externo, que será entregado a su titular. El Documento Nacional de Identidad incorporará en su anverso, a partir del Documento-base y por procedimientos electrónicos, el nombre y apellidos del titular, su fotografía y firma, así como el número identificador, seguido del código de verificación, la fecha de expedición y el período de validez. En el reverso, figurará la fecha y lugar de nacimiento del titular; los nombres de los padres; sexo y domicilio y tres líneas en caracteres OCR-B1., de 28 caracteres cada una." en la página del Ministerio del Interior: www.mir.es

⁸⁸ Una parte importante de la obra de Woody Allen lo incluye a él como intérprete, pero en casos como *Radio Days* (1987) y *Celebrity* (1998), Seth Green y Kenneth Branagh, respectivamente, encarnan personajes contruidos a partir de rasgos vinculados con la identidad de Woody Allen: origen, familia, domicilio y profesión.

homonimia indirecta; es necesario, pues, proceder caso por caso, y evaluar en cada ocasión el peso de los rasgos expuestos por el autor.

Asimismo, en los modos de homonimia mencionados antes, la información se encuentra, aunque sólo sea de forma patente, en el interior del texto. Por el contrario, ubicar a un autor a partir de sus datos personales, requiere de un saber exterior a la obra; la coincidencia se encuentra implícita, cifrada, escondida. Si el autor está vivo, al momento de la proyección de la película en cine, dichas indicaciones son imperceptibles, a menos de que éste sea de una notoriedad excepcional; pero una vez que la edición en DVD sea accesible, entonces el material extra puede ofrecer el paratexto necesario para decodificar dichos datos, aunque esto se lleve a cabo con un efecto retardado.

En general, no es posible decidir si se trata de una autoficción basándose sólo en datos personales; sin embargo, se trata de rasgos que, efectivamente, servirán para modular la relación de identidad establecida entre autor y personaje.

FUNCIONES DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

La función del protocolo de identidad en cada obra puede definirse a partir del rol que el doble del autor encarne en la ficción; al cual, es factible denominar, indiferentemente, “doble ficticio”, “figura actoral”, “homónimo del autor” o “representante”.⁸⁹

Adaptando lo sugerido en relación a la literatura, diremos que la utilización del doble ficticio puede pertenecer a diferentes niveles del discurso cinematográfico, a saber, a la narración —función vocal—, a la historia

⁸⁹ De acuerdo con Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 116.

—función actoral— o al relato —función focalizadora—⁹⁰, y tanto las funciones que desempeñe el representante del autor, como sus características, se modificarán según esta variante. De nuevo importa aclarar que, en general, las funciones que cumple el doble del autor pueden tender a ser mixtas y/o complementarias.

A. FUNCIÓN VOCAL

Tal como Vincent Colonna indica, la escritura de sí implica, necesariamente, un desdoblamiento entre el yo-narrador y el yo-narrado, es decir, entre testigo y protagonista; una dinámica que se hace aún más evidente cuando el doble ficticio del autor lleva a cabo una función vocal, es decir, de narrador.

Así pues, entenderemos por *narración* al conjunto de técnicas, estrategias y señales, a través del cual se infiere la presencia de un narrador. En literatura toma la forma de ciertos nombres y tiempos verbales, pero en cine, dicha categoría de *narración*, se asocia con la voz en *over* o con la narración de un personaje, así como también con un concepto más esquivo de narración cinematográfica general, que implica a la totalidad de los códigos del cine.⁹¹

A pesar de que todavía las consideraciones en relación al narrador cinematográfico se debaten, podemos indicar la existencia de dos zonas básicas en las que un narrador opera en un texto fílmico:

⁹⁰ Sobre la diferencia entre narración, historia y relato, nos basamos en las conclusiones de Robert Stam: “Tal y como señala Genette, el término ‘relato’ ha sido utilizado para cubrir tres nociones bastante diferentes: el *récit*, normalmente traducido como ‘relato’; la HISTOIRE, o historia; y la NARRACIÓN, o ‘narrar’. El RÉCIT es el significante, la declaración, el discurso o el mismo texto narrativo, es decir, el discurso verbal o cinemático que transporta el mundo de la historia al espectador, por ejemplo, la modelización real de los planos en una película. El *récit* tiene tanto una sustancia material como una forma. La *histoire*, por el contrario, es el significado o el contenido narrativo del *récit*, es decir el mundo de la historia o la *fábula*. La narración se refiere no a los hechos relatados, ni al mismo texto, sino al acto de narrar, es decir el acto de verbalización o presentación.” en Robert Stam, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, traducción de José Pavía Cogollos, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999 [*New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, Londres, 1992], pp. 118–119.

⁹¹ Esto, de acuerdo con la opinión Robert Stam, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 119.

1. La primera zona es el personaje–narrador, denominado *narrador intradiegético*, que es el que cuenta una historia desde el interior del marco del mundo ficcional. (Gérard Genette).⁹²
 - Si el personaje–narrador aparece como un personaje de su propia historia, recibe el nombre de *narrador homodiegético*.
 - Si el personaje–narrador no aparece en la historia que él o ella relatan, recibe el nombre de *narrador heterodiegético*.
2. La segunda zona en la que funciona un narrador en el cine es en el control general de los registros visuales y sonoros.
 - El narrador impersonal recibe el nombre de *narrador extradiegético*... En el cine, este tipo de narrador se manifiesta no a través del discurso verbal sino a través de un abanico de códigos cinemáticos y canales de expresión.⁹³

La categoría de narrador extradiegético en cine tiene una naturaleza ambigua; al menos en este momento de la teoría cinematográfica, resulta imposible relacionar al narrador con una entidad definida y, por ende, carece de la posibilidad de establecer el protocolo de identidad de la autoficción.

Entonces, es posible decir que el doble ficticio del autor de una película, en su función vocal, puede aparecer como personaje–narrador homodiegético o heterodiegético; dos situaciones que, a su vez, mostrarán diversas combinaciones o estrategias, según la obra determinada que se considere como motivo de estudio.

B. FUNCIÓN ACTORAL

Esta función atiende a la dimensión actoral del representante del autor; a su condición de personaje, considerado como actor de la historia. En literatura,

⁹² La discusión sobre cómo considerar la voz en *over* aún continúa, y se vislumbran dos vertientes principales: aquella que la considera como un narrador extradiegético, al estar en un nivel más elevado que el resto de los personajes, y aquella que la considera como intradiegético, defendida por David Allen Black y con la cual estamos de acuerdo, pues se trata de un narrador que pertenece al filme en sí mismo y no instiga ni causa el filme. Ver lo dicho al respecto en Robert Stam, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 120.

⁹³ Robert Stam, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 120.

cuando el autor se desdobra en un personaje que no tiene una función narrativa esencial, es como si tomara distancia con su doble y que no reconociera que se trata de una ficcionalización de sí; una situación parecida a la escritura en 3ª persona de una autobiografía, es decir, cuando un autor habla de sí mismo como si no fuera sobre él mismo que lo hace.

En el caso del cine, el doble ficticio con una función narrativa protagonista es común; sin embargo, también lo son aquellos casos en los cuales el representante tiene una función narrativa secundaria, y parece ubicarse en el mismo nivel que el resto de los personajes.

Antes hemos hablado del personaje como un efecto discursivo, y de cómo se describe el cinematográfico en comparación al literario; ahora volveremos a la concepción de personaje, pero desde una perspectiva narratológica, es decir, según el papel que cumple en la realización del relato.

Vladimir Propp sugería llamar *actantes* a los personajes, que para él no se definían por su status social o su psicología, sino por su “esfera de acción”, es decir, por el haz de funciones que cumplen en el interior de una historia. A continuación, A. J. Greimas propone llamar actante al que tan sólo cubre una función, y *actor* al que, a través de toda la historia, cubre varias.

Greimas construye un *modelo actancial* con seis términos: encontramos el Sujeto (que corresponde al héroe), el Objeto (que puede ser la persona en busca de la que parte el héroe), el Destinador (el que fija la misión, la tarea o la acción que hay que cumplir), el Destinatario (el que recogerá el fruto), el Oponente (encargado de dificultar la acción del Sujeto) y el Ayudante (que, al contrario, le ayuda). Está claro que un solo y único personaje puede ser simultáneamente, o alternativamente, Destinador y Destinatario, Objeto y Destinador...⁹⁴

Así pues, retomando lo indicado por Vincent Colonna, más que los personajes efectivos, han sido sus acciones, sus predicados y su progresión lo que ha constituido el objeto de estudio de las gramáticas del relato; en las

⁹⁴ Jacques Aumont, *et. al.*, *Estética del cine*, p. 131.

cuales, cuando el personaje no se excluye, pura y simplemente del análisis, es considerado carente de autonomía o, en todo caso, como el soporte de la acción.

En el momento de la lectura todos los personajes son, desde la perspectiva de Colonna, como ombligos a través de los cuales se elabora el desciframiento, la comprensión, la construcción y la apropiación del texto. Y cuando un personaje tiene, además, la función de encarnar una figura autoral, de representar en cierta forma a su creador, su importancia “natural” en el relato no puede estar más que multiplicada.

Al respecto del cine, la trascendencia de los personajes ha conocido niveles extraordinarios, y un ejemplo claro es aquello que se ha denominado el *star-system*.⁹⁵ Antes indicamos la íntima vinculación, entre el personaje y aquel que lo encarna, para demostrar la importancia de la imagen del actor; sin embargo, el carácter de dicha vinculación, la simbiosis entre actor y personaje, es, en realidad, una consecuencia de cómo se construye el discurso cinematográfico.

La conjunción de la *realidad* del movimiento y de la *apariencia* de las formas lleva consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva...

Esta verdad objetiva despierta ciertas participaciones afectivas ligadas a la vida real: simpatías, temores, etc... y esas participaciones consolidan, acrecientan a su vez la verdad objetiva. Las cosas tienen cuerpo, luego existen, luego tienen *verdaderamente* cuerpo.⁹⁶

Con las participaciones afectivas descritas por Edgar Morin, así como con lo referente al *star-system*, se muestra que, en una película, los personajes

⁹⁵ Sobre el *star-system* aquí retomamos lo dicho al respecto por Jacques Aumont (et. al.): “El *star-system* tiende a hacer del actor un personaje incluso fuera de la realización fílmica: el personaje del filme toma cuerpo a través de ese otro personaje que es la star... En consecuencia, el *star-system* empuja a la organización de la ficción alrededor de un personaje central o de una pareja central, dejando en la sombra a los demás. Es plenamente coherente con el sistema el que muchos guiones se escriban para un actor, en función de él: el personaje se ‘corta a la medida’.” en Jacques Aumont, *et. al., Estética del cine*, p. 134.

⁹⁶ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 109.

parecen saltar sobre el texto, e incluso pueden llegar a percibirse como si se tratara de personas observadas, directamente, en el devenir de su vida cotidiana. O sea, la contemplación de los personajes sólo por sus acciones, sus predicados y su progresión, en cine va más allá debido a que su presencia en la obra se “percibe como real”, lo cual los convierte en seres cuya importancia radica en el conjunto de cualidades y rasgos físicos, psíquicos e intelectuales que los definen, y no sólo por la forma en la cual hacen avanzar el relato.

Recíprocamente, los reflejos y las sombras cinematográficas son por sí mismas soportes de corporización y de realidad. El original *real* es percibido, pero a través de su doble. Al mismo tiempo que las participaciones de la vida real, se despiertan las participaciones propias de la fotografía. El movimiento, que acentúa la percepción objetiva, acentúa igualmente el “encanto de la imagen” y dota vientos y humos de un alma latente.⁹⁷

Entonces, volviendo a las consideraciones sobre los personajes en una autoficción literaria, en el discurso cinematográfico la presencia de un doble ficticio del autor, de un personaje que represente a su creador, deja en clara evidencia la dialéctica entre una persona real y un personaje. Asimismo, vincula directamente esta dinámica con la elaboración, por parte del autor, de su propio mito, en el sentido que le adjudica Edgar Morin de “conjunto de conductas y situaciones imaginarias”, en su análisis *Las stars*.⁹⁸

Ahora bien, para identificar la variedad de funciones que el doble ficticio del autor puede cumplir en el relato como personaje, Vincent Colonna sugiere tres clases de rasgos a considerar, como siempre, con cautela: temáticos, actanciales y metadieéticos.

⁹⁷ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 111.

⁹⁸ Ver Edgar Morin, *Les Stars*, Editions du Seuil, París, 1972.

1. Los *rasgos temáticos* (o perfil temático) descubren la relación establecida por el autor entre su personaje y él mismo, la cual puede ser de digresión o armonía, semejanza o diferencia, consonancia o disonancia.

El proceso de ficcionalización, asumido por el autor de una autoficción, siempre puede tomar proporciones diferentes; no tendrá el mismo sentido si el doble ficticio del autor es un ser humano, a que si se trata de un animal.⁹⁹

Vincent Colonna propone tres parámetros que cada autor hace variar, a su modo, para establecer una relación de analogía más o menos contrastada entre él mismo y su doble ficticio.

- identidad: nombre, cuerpo y substitutos
- personalidad: edad, profesión, nacionalidad
- universo: época, lugar, situaciones vividas

2. Los *rasgos actanciales* (o perfil actancial) expresan la importancia del doble ficticio según el desarrollo de la intriga, su grado de participación en el curso de la acción.

En este caso, Vincent Colonna afirma la necesidad de diseñar una tipología para distribuir a los personajes según su importancia en la historia; de establecer criterios que definan el peso diegético de un personaje, la importancia de su existencia para el desarrollo de la intriga.

Desde nuestra perspectiva, dicha tipología no es necesaria si, en el momento del análisis, prestamos atención al peso que el autor otorga a su doble ficticio en el desarrollo del relato. Sin embargo, es importante reconocer que el espectro es amplio, sobre todo si consideramos, en un

⁹⁹ Como en *Manhattan* (1979), en la cual el doble ficticio de Woody Allen vive incluso en el mismo barrio que el autor, frente a la condición de espermatozoide del personaje en *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask* (1972).

extremo, breves manifestaciones autoficcionales, y del otro ubicamos aquellas en las cuales el doble ficticio del autor se sitúa en el centro de la acción.¹⁰⁰

3. Los *rasgos metadieéticos* (o perfil narrativo) indican el nivel narrativo en el que puede situarse el doble ficticio del autor como personaje en el relato; su presencia eventual en un relato cerrado o, al contrario, su posible responsabilidad en la existencia de un segundo relato, o sea, en un nivel metadieético¹⁰¹.

La variación, en este caso, plantea las siguientes posibilidades para el doble ficticio del autor:

- que sea *narrador de un meta-relato*; es decir, que sea un narrador intradieético, interior a una narración que lo preexiste, de una historia que, o bien puede ser de alguien más (narrador intra y heterodieético), o bien puede ser suya (narrador intra y homodieético).
- que sea *personaje de un meta-relato*; es decir, un personaje metadieético.¹⁰²

¹⁰⁰ En un extremo el cuerpo del autor aparece como figurante, como en gran parte de la filmografía de Alfred Hitchcock, o en el caso de François Truffaut en *Les quatre cents coups* (1959); del otro extremo está la naturaleza protagónica del doble ficticio, como la mayoría de los filmes de Georges Méliès, Charles Chaplin, Takeshi Kitano, Nanni Moretti o Woody Allen.

¹⁰¹ Sobre los niveles de la diégesis nos remitimos a Gérard Genette, a su vez retomado por Robert Stam: "Gérard Genette apela a la noción de diegético en su análisis de los niveles de la narración en literatura, distingue entre tres niveles: lo **DIEGÉTICO** (que surge de la narración primaria), lo **EXTRADIEGÉTICO** (la intrusión narrativa en la diégesis) y lo **METADIEGÉTICO** (perteneciente a la narración por medio de un narrador secundario)." en Robert Stam, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 58.

¹⁰² *Annie Hall* también es una obra en la cual se perciben con facilidad diferentes ubicaciones narrativas de dobles ficticios del autor. Un ejemplo útil es considerar, en un primer nivel, a un doble ficticio de Allen, interpretado por él mismo, narrando su infancia; la imagen cambia y entonces vemos a un doble, encarnado por un chico, mientras la narración del adulto continúa. O sea, el representante del autor interpretado por Allen, es un personaje que, a su vez, es narrador intra y homodieético de un meta-relato; simultáneamente, el representante del autor encarnado por el chico, es personaje de un meta-relato. Asimismo, en la secuencia de dibujos animados insertada a la mitad de *Annie Hall*, aparece un doble ficcional, un personaje de cómic, del doble ficcional del autor que, a su vez, protagoniza el filme; es decir, de nueva cuenta estamos frente al personaje de un meta-relato, pero de otra naturaleza.

C. FUNCIÓN FOCALIZADORA

Finalmente, la función del doble ficticio del autor también puede ser “focalizadora”, es decir, que el representante del autor sea aquél desde cuya perspectiva son percibidos los hechos narrados; una función diferente de la del narrador, pues éste es un agente “que habla”, y el focalizador es un agente “que ve”.¹⁰³

Vincent Colonna, desde la teoría literaria, afirma que, a pesar de que los rasgos de la focalización y los de la enunciación suelen ser solidarios en la constitución de una situación narrativa, en realidad son diferentes y mantienen una cierta autonomía; según la perspectiva de su trabajo, el objetivo de identificar una posible función focalizadora es determinar si el doble autorial deviene objeto o filtro del relato; “personaje reflejado” o “personaje reflector”.

1. El *doble como objeto del relato* se descubre en las obras autoficcionales en las cuales el representante autorial no lleva de la mano la percepción de los hechos narrados.
2. El *doble como filtro del relato* implica un tipo de filtraje realizado por el representante autorial, y puede tomar vías diferentes según la naturaleza y la condición del narrador.

Al respecto del discurso fílmico, veremos que la situación vuelve a complicarse; por un lado, debido a la naturaleza del relato y del lenguaje, visual y verbal, que puede ocasionar interpretaciones contradictorias en relación a la focalización. Y, por otro lado, a causa de la dificultad para definir

¹⁰³ Sobre la focalización en cine nos remitimos a Gérard Genette, a su vez retomado por Robert Stam: “El término FOCALIZACIÓN fue introducido por Gérard Genette para diferenciar la actividad del narrador que relata los hechos del mundo ficcional, de la actividad de los personajes desde cuya perspectiva los hechos son percibidos o FOCALIZADOS.” en Robert Stam, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 110.

al narrador cinematográfico, en su sentido más concreto, o sea, a quien realiza la labor de contar.

A pesar de los debates a los cuales el concepto de focalización ha dado lugar en el ámbito de la teoría cinematográfica, la cámara subjetiva, identificada en cine como la narración en primera persona, es un ejemplo de cómo puede ubicarse al responsable de la focalización de un relato¹⁰⁴. Igualmente consideramos que, a partir de una mirada o de un comentario directo a cámara, por parte del doble ficticio del autor, es posible señalar indicios que ubican a este personaje, ya no sólo como un objeto del relato, sino como un filtro del mismo.

Según Ángel Quintana, la mirada a la cámara puede ser una forma de interpelación, pues en el cine de ficción, cuando los personajes miran a la cámara, rompen el efecto de verosimilitud, anulan la magia de la representación y desvelan la existencia de una puesta en escena.¹⁰⁵ Y, sin duda, ése es un aspecto de lo que una mirada a la cámara puede representar; pero si retomamos el interés que Gérard Genette pone en situar la focalización del lado de la diégesis, más que en el de la narrativa, entonces esa misma mirada a la cámara, considerada como un guiño de complicidad, realizado desde el mundo de la ficción, puede traducirse como la aceptación del doble ficticio de ser un intermediario entre la cámara y la diégesis, sin negar por ello su naturaleza de personaje. Una situación, por otro lado, que una película autoficcional tiene la facultad de hacer evidente por la vinculación entre personaje y autor.

¹⁰⁴ Sobre los debates acerca de la focalización en cine ver Robert Stam, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, pp. 110-118.

¹⁰⁵ Nos basamos en las consideraciones sobre la mirada a cámara de Ángel Quintana en Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Editorial El acantilado, Barcelona, 2003, p. 15.

Es decir, si en una película autoficcional el representante autoral permanece interactuando continuamente con el resto de los personajes y/o de su entorno, con dificultad podrá adjudicársele una función focalizadora del relato. Por el contrario, si el personaje se dirige a cámara para comentar una u otra situación, entonces se hará evidente su autoridad en la construcción del relato, y su calidad de sujeto que percibe o filtra los hechos narrados.¹⁰⁶

II.3. PROTOCOLO MODAL

Tanto en literatura como en cine, el protocolo modal¹⁰⁷ de la autoficción se confirma a partir de todos los elementos del texto o del paratexto que afirman la ficcionalidad de la obra; de acuerdo con Vincent Colonna, dicho protocolo estará constituido por aquellos medios con los cuales un autor define el carácter ficcional de su obra.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Por ejemplo, en *La stanza del figlio* (2001), el carácter de objeto del relato del doble ficticio de Nanni Moretti contrasta notoriamente con la función focalizadora del representante autoral en *Caro diario*.

¹⁰⁷ La definición original del protocolo modal es: “Par celui [le terme] de *protocole modal*, nous désignerons tous les éléments du texte ou du “paratexte” (de l’indication générique à la préface) qui valent pour une affirmation soit de fictionalité, soit de référentialité, c’est-à-dire de vérité. Dans le premier cas, on aura affaire à un *Protocole modal fictionnel*; dans le second, à un *Protocole modal référentiel*.” en Vincent Colonna, *L’autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 38.

¹⁰⁸ Sobre la forma en la cual un autor define el carácter ficcional de su propia obra cabe agregar las reflexiones originales de Vincent Colonna: “...dans ce travail, l’adjectif modal n’a aucun rapport avec ces usages narratologique et poétique... Il désigne par conséquent un registre de discours, la manière dont le sujet d’énonciation envisage son discours, l’attitude qu’il adopte envers ses propres énoncés. Par suite, il est en relation moins avec les modalités de la représentation littéraire qu’avec sa modalisation, c’est-à-dire l’ensemble des marques qui permettent de percevoir l’adhésion ou la non-adhésion du locuteur à son énonciation. Cette catégorie de modalisation est précieuse parce qu’elle permet, par homologie, de systématiser et de développer des observations intuitives que l’on ne peut manquer de faire au contact des textes —sur la manière dont ces derniers exposent leur registre de lecture, leur statut discursif.” en Vincent Colonna, *L’autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, pp. 156–157. Vincent Colonna, a su vez, basa sus consideraciones en la definición que Jean Dubois, en su *Dictionnaire de linguistique*, propone al respecto de esta categoría: “Dans la problématique de l’énonciation (acte de production du texte par le sujet parlant), la modalisation définit la marque donnée par le sujet à son énoncé (...). Le concept de modalisation sert à l’analyse des moyens utilisés pour traduire le procès d’énonciation. L’adhésion du locuteur à son discours est ressentie par l’interlocuteur tantôt comme soulignée, tantôt comme allant de soi, tantôt en baisse (...). Le concept de modalisation permet de rendre compte de la perception par l’interlocuteur du fait que l’orateur croit, tient à ce qu’il dit. La modalisation est du domaine du contenu : une ou plusieurs phrases, un ‘état’ du discours, sont ressentis comme comportant un

La noción de protocolo modal permite delimitar la percepción que puede tenerse del registro de enunciación de una obra, así como también de su valor de “verdad”; su función es modalizar el texto, o sea, traducir la actitud del autor en relación a su discurso. En el caso de una ficción, el autor no asume aquello que dice, y expresa su no-adhesión por medio de propiedades discursivas específicas. Dichas propiedades, a su vez, son marcas de la modalización, elementos discretos pero que valen para la totalidad de la obra.

En el caso del cine, el ejemplo más inmediato de esta modalización, es la leyenda que aparece en los créditos de la gran mayoría de los filmes asumidos como de ficción.

Los personajes y acontecimientos de esta película
son puramente ficticios,
y cualquier semejanza con personas y acontecimientos reales
es pura coincidencia o resultado del azar.

Por otro lado, ya hicimos alusión, en el capítulo anterior, a que el cine de ficción es dos veces irreal; por aquello que representa, la ficción, y por la manera en que lo hace, a través de imágenes de objetos y/o de actores¹⁰⁹. Sin embargo, en este punto de nuestro análisis, nos enfocaremos al primer aspecto mencionado, es decir, la ficción representada en la narración cinematográfica, la cual se corresponde con el modo en el cual el autor concibe su propia obra, en este caso de carácter ficcional.

Aunque hemos visto una forma manifiesta de declarar la naturaleza ficticia de una película, cabe señalar que también existen diversos procedimientos de

certain degré d'adhésion du sujet à son discours. Le paradoxe de la théorie de l'énonciation reste que cette ligne continue de la modalisation se réalise dans le discours par des éléments discrets.” en Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, París, 1973, pp. 319-320 citado por Vincent Colonna en *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 157

¹⁰⁹ De acuerdo con lo expresado por Jacques Aumont, *et. al.*, *Estética del cine*, p. 240, citado en el capítulo anterior.

ficcionalización indirecta: rasgos estilísticos, temáticos o textuales, que determinan la clasificación de una obra en el registro de la ficción, y muestran el modo de relación que el autor mantiene con su enunciación, sin por ello declararla o hacerla explícita.

Vincent Colonna se inclina por clasificar dichos rasgos, a partir de su estatuto semiológico, según tres puntos de vista sobre un signo: sintáctico, semántico y pragmático. De frente a esta clasificación, y dado que cierto tipo de películas mantienen al lenguaje literario en primer plano, algunos aspectos de lo relativo al estatuto semiológico del signo lingüístico, son susceptibles de funcionar para el análisis de las autoficciones en cine. No obstante, debido a la parcial correspondencia entre un signo lingüístico y uno fílmico, para aprovechar las consideraciones de Colonna, sin forzar las categorías relacionadas, hemos optado por subrayar aquellos rasgos sintácticos, semánticos o pragmáticos que funcionan como indicadores de la naturaleza ficcional de una obra cinematográfica.

ÍNDICES SINTÁCTICOS DE LA FICCIÓN

Los índices sintácticos indican la relación que unos signos mantienen con otros. Entre ellos, en primer lugar podemos comentar a los que, en un discurso propiamente literario, hacen de la ficción un discurso marcado lingüísticamente y que, de manera simultánea, produce una recepción apropiada en el lector. Nos referimos a frases como “Érase una vez...” o “Érase que se era...”.

Hay otros índices sintácticos que desrealizan el discurso, marcas lingüísticas por las cuales una ficción se constituye como tal. Vincent Colonna centra su atención en dos:

1. El *discurso sobre uno mismo expresado en 3ª persona*. Hablar de uno mismo en 3ª persona es hacer como si se hablara de un extraño, o bien es como si otro hablara de nosotros mismos, e incluso permanecer oscilante entre ambas opciones.¹¹⁰
2. El *modo dramático*. Al igual que un texto dramático es inmediatamente identificable por rasgos tipográficos y formales, está implícito que se trata de una ficción, pues el teatro es, en sí mismo, una realidad imaginada. Es decir, la forma dialogada implica ficción y, por ende, las películas basadas en un guión se ubican, automáticamente, en el terreno de la ficción.

En relación al discurso cinematográfico, las funciones sintácticas se marcan también a través del montaje, el cual puede asegurar, entre los elementos que une, relaciones “formales”, reconocibles como tales, más o menos independientes del sentido. Esencialmente se puede hablar de dos clases: efectos de *enlace* y efectos de *disyunción*, pero, en general, a través del montaje resulta posible producir todo tipo de efectos de puntuación y marcaje¹¹¹, susceptibles de funcionar como indicadores del carácter ficcional de un relato.¹¹²

¹¹⁰ Un ejemplo para considerar las posibilidades de una dinámica similar en cine sería *Takeshis'*, en la cual Takeshi Kitano construye dos dobles a partir de sí mismo, Beat Takeshi, el nombre que normalmente usa como actor, y Mr. Kitano, el nombre con el que firma el guión y la dirección de sus películas.

¹¹¹ Retomamos lo dicho sobre las funciones del montaje en Jacques Aumont, *et. al.*, *Estética del cine*, p. 67.

¹¹² Sobre el uso ficcionalizador del montaje cabe recordar la leyenda de su origen: “A finales de 1896..., es decir, apenas un año después de la primera representación del cinematógrafo, Méliès, como cualquier operador de la casa Lumière, filma la plaza de la Ópera. La película se atasca y vuelve a ponerse en marcha al cabo de un minuto. Mientras tanto, la escena ha cambiado: el ómnibus Madeleine-Bastille, arrastrado por caballos, ha dejado lugar a un coche fúnebre. Nuevos peatones atraviesan el campo visual del aparato. Al proyectar la película, Méliès vio de repente un ómnibus transformado en coche fúnebre y a los hombres cambiados en mujeres: ‘Se había encontrado el truco de las metamorfosis’”. en Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 55.

ÍNDICES SEMÁNTICOS DE LA FICCIÓN

Según señala Vincent Colonna, entre los índices semánticos de la ficción, se distinguen ciertos elementos de una obra que están colocados, exclusivamente, con el fin de indicar el carácter arbitrario de un relato, subrayar la irrealidad de su historia, e invitar a la lectura.

Es decir, una obra puede mostrar un protocolo modal de ficción sólo a través de sus elementos diegéticos, y para ello es suficiente que el autor la haga inverosímil, introduciendo en el relato datos inexistentes, contradictorios o falsos en relación a la realidad física y cultural representada.

Retomando las declaraciones de Alain Robbe-Grillet, en relación a ciertos mecanismos con los que experimentó en su película *Trans-Europ-Express* (1966)¹¹³, Vincent Colonna señala la importancia de los índices que impiden la lectura referencial y autobiográfica de una historia, a partir de lo cual, distingue dos grandes modos de inverosimilitud: física y cultural; que, a su vez, se cruzan con dos aspectos del relato, relativos al mundo representado o al representante autoral.

1. Inverosimilitud del mundo físico.
2. Inverosimilitud del mundo cultural.
3. Inverosimilitud actoral física.
4. Inverosimilitud actoral cultural.

Como es posible deducir, los índices semánticos son una categoría fluida y elástica, en la cual la representación se liga con las costumbres culturales, difícilmente formalizables pero suficientes para determinar el carácter ficticio de una obra.

¹¹³ Ver *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Union générale d'éditions, col. "10/18", t. I, París, 1972, pp. 232-233, citado por Vincent Colonna en *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 214.

ÍNDICES PRAGMÁTICOS DE LA FICCIÓN

De acuerdo con Vincent Colonna, hay obras que hacen de su enunciación un elemento determinante de la historia, y ponen sobre el mismo plano el instrumento del relato y el relato mismo; con ello, estas obras generan una situación autónoma de comunicación y fabrican su propio contexto pragmático, de carácter ficticio, que sustituye al contexto pragmático real.

Naturalmente, tanto en el cine como en la literatura, este contexto pragmático distinto, esta imitación de un acto o de una práctica verbal o cinematográfica, se da siempre como real, al mismo título que una historia busca la adhesión del espectador haciendo como si personas y sucesos fueran reales; entonces, al imitar respaldadas prácticas sociales de escritura, la obra se señala como una simulación o como un juego.¹¹⁴

II.4. CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS

Tanto el protocolo de identidad como el protocolo modal pueden estar determinados no sólo por la información contenida en el texto, es decir, en la obra en sí, sino también por aquellas manifestaciones que la circundan. En el caso del protocolo de identidad, a partir de ciertos procedimientos contextuales, un autor tiene la facultad de aclarar o de alterar, hasta cierto punto, la identificación que mantiene con su doble ficticio en la obra. Asimismo, en el caso del protocolo modal, existen elementos externos, pero vinculados con la obra, que pueden determinar o modificar su registro.

¹¹⁴ Por ejemplo, como veremos con mayor detenimiento en los siguientes capítulos, en *Caro diario* y en *Léolo* se alude al diario íntimo como forma de expresión y, en *Husbands and Wives*, al *cinéma vérité*.

En conclusión, para investigar la naturaleza del pacto propuesto por el autor en una obra, resulta necesario considerar la importancia de ciertos elementos que, a pesar de no formar parte del relato, en su versión impresa puede incluirlos y determinar su lectura.¹¹⁵

En el caso de la presente investigación, retomaremos lo expuesto por Gérard Genette sobre las consideraciones teóricas del ámbito paratextual de una obra literaria¹¹⁶, a saber, aquellos umbrales del texto entre los que nos encontramos, por ejemplo, con la presentación editorial, nombre del autor, títulos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, notas, conversaciones y entrevistas, confidencias más o menos calculadas, y otras advertencias en la cuarta página de cubierta.

El paratexto, más que una frontera cerrada, se concibe como un *umbral*, como una “zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior —el texto— ni hacia el exterior —el discurso del mundo sobre el texto—. Se trata de una franja portadora de un comentario autoral, o más o menos legitimado por el autor, que constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*; el lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente a los ojos del autor y de sus aliados.

El paratexto se compone, empíricamente, de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas, que Genette

¹¹⁵ Cabe agregar una reflexión de Philippe Lejeune sobre la significación del entorno de un texto: “...cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, *comande* toute la lecture (nom d’auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d’éditeur, jusqu’au jeu embigu des préfaces)...” en Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 45.

¹¹⁶ En lo que se refiere a la descripción general de los paratextos, retomamos lo expuesto por Gérard Genette en *Umbrales*, Editorial Siglo XXI, México, 2001, [*Seuils*, Éditions du Seuil, París, 1987].

agrupa bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos, lo que parece más importante que su diversidad de aspectos. En cuanto al estudio particular de los diferentes elementos paratextuales, cada uno puede definirse determinando su emplazamiento —¿*dónde?*—, su fecha de aparición —¿*cuándo?*—, su modo de existencia, verbal o no —¿*cómo?*—, las características de su instancia de comunicación, destinador y destinatario —¿*de quién? ¿a quién?*— y las funciones que animan su mensaje —¿*para qué?*—.

Considerando el discurso cinematográfico, y tomando en cuenta no sólo el filme proyectado en una sala de cine, sino también su publicación en DVD, un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un *emplazamiento* que podemos situar por referencia al filme mismo, y a partir de su ubicación, será identificado como epitexto o como peritexto:

$$\textit{paratexto} = \textit{epitexto} + \textit{peritexto}.$$

1. *Epitexto*, o prolongamiento de la obra. Alrededor de la película, a una distancia prudente, será el elemento paratextual situado, al menos en principio, en el exterior; aparecerá, generalmente, con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros).
2. *Peritexto*, o márgenes de la obra. Cuando el elemento paratextual se ubica alrededor del filme, pero ya en el espacio del volumen, como título o prefacio, o inserto en los intersticios, como los títulos de capítulos o ciertas notas.

Así pues, podemos ver que la adaptación al discurso cinematográfico, de los conceptos sugeridos por Genette para el análisis literario, es relativamente sencilla y no deja lugar para demasiadas dudas en lo que se refiere a las

posibles equiparaciones entre elementos. Lo único que al respecto resulta pertinente resaltar, es que en un filme, sobre todo en su versión en DVD, las fronteras entre el interior y el exterior del texto son todavía más permeables que en la literatura, debido, principalmente, a que se trata de un tipo de discurso heterodoxo por excelencia.

En cine tendremos gran cantidad de paratextos de orden textual, o al menos verbal —títulos, prefacios, entrevistas—, así como enunciados de extensión diversa, pero que comparten un estatus lingüístico. Asimismo, será necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden ostentar otro tipo de manifestaciones de carácter fílmico —avances publicitarios, trailers—, icónico —ilustraciones, carteles—, sonoro —voces, ruidos, música—, material —elecciones de carácter técnico como el tipo de película, animación, iluminación, montaje— o puramente factual, es decir, paratextos que no consisten en mensajes explícitos —verbales o no—, sino en hechos cuya sola existencia, si es conocida por el público, aportan algún comentario al texto y pesan sobre su recepción, como pueden ser fecha de la obra, contexto autoral, contexto genérico o contexto histórico.

Es importante decir que no se trata de precisar la naturaleza o medir el peso de este tipo de hechos de pertenencia contextual, sino aclarar simplemente que, en principio, “todo contexto hace paratexto”.

Entonces, salvo excepciones puntuales, el paratexto es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa, la cual constituye su razón de ser: la obra.

II.4.1. CONTEXTOS DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

CONTEXTO EPITEXTUAL DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

El protocolo de identidad no puede estar definido, en ningún caso, únicamente por una declaración o información epitextual sobre la correspondencia entre el autor y un personaje de una obra; sin embargo, es innegable que puede tener una función enfática.

Ya sea en entrevistas o a través de la prensa, un autor puede afirmar que un personaje que lleva su nombre es un doble ficticio de sí mismo; develar la forma en la cual transformó su nombre para luego otorgarlo a un personaje; diferenciar o aclarar las diferencias entre diversos representantes suyos en la ficción. Asimismo, el autor puede insistir sobre el hecho de que no comparte identidad alguna con su homónimo; que no se trata de su persona real, y que no ha querido hacer una obra autobiográfica. Y este tipo de indicaciones pueden ser consideradas como un discurso complementario del autor sobre su trabajo autoficcional, sobre la naturaleza y los efectos de esta puesta en escena; sin embargo, tal como subraya Vincent Colonna, se trata de un material poco explotado hasta ahora.

Ahora bien, el epitexto puede develar una ficcionalización de sí a través, por ejemplo, de rasgos ocultos de un protocolo de identidad; lo cual representaría una situación similar a la del efecto retardado de, por ejemplo, ciertas homonimias cifradas. Al respecto, es menester conservar la prudencia pues, en todo caso, debe tratarse de una formulación inequívoca y explícita sobre el funcionamiento de un disfraz que haya dejado oculta una ficcionalización de sí.

CONTEXTO PERITEXTUAL DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

A diferencia del epitexto, el peritexto se revela efectivo en la constitución de un protocolo de identidad, pues participa del desdoblamiento del autor de diversas formas y con efectos más económicos, incluso, que los del contexto textual.

De hecho, un elemento peritextual puede, o bien participar de la construcción de un doble ficticio del autor, o bien constituirlo. En el caso de las homonimias indirectas, por ejemplo, el peritexto es susceptible de ofrecer al espectador la información necesaria para descubrir la vinculación entre autor y personaje. Para el público un autor cinematográfico deviene, en algún punto, una lista de películas que define a un tipo de dirección/guión y a un tipo de obra; así, una referencia como “El director de...” en la portada del DVD, alude a una obra que, si luego es mencionada en el filme, sería suficiente para hacer evidente una homonimia por sustitución.

Asimismo, el peritexto puede aparecer como soporte principal de la constitución de un protocolo de identidad, pues ejerce cierta influencia sobre la obra, pero no rompe su continuidad textual; un ejemplo sencillo de ubicar sería que el título de una obra incluyera el nombre del personaje homónimo del autor.¹¹⁷

Es decir, el peritexto de una obra, a través de una dedicatoria, una nota o un título, es susceptible de servir como soporte del protocolo de identidad, y también como refuerzo, confirmación o sobredeterminación del mismo.

¹¹⁷ De nuevo cabe mencionar *Takeshis'* de Takeshi Kitano.

CONTEXTO TEXTUAL¹¹⁸ DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

En el caso del protocolo de identidad, nos detendremos brevemente a observar el papel que cumple el texto, en sí, para determinar la existencia o problematizar la correspondencia entre autor y personaje.

A partir de lo expuesto hasta aquí, se deduce que, por lo general, será en el contexto textual en donde se inscriban la mayoría de los índices que dan pie para identificar a un autor con un personaje de ficción. En el caso del cine, la vinculación se hará evidente a través del nombre y/o de la imagen del autor que éste comparte con el doble ficticio, ubicado en el ámbito diegético de la obra.

Sin embargo, en el interior de una película pueden presentarse diversos procedimientos capaces de modular, o complicar, la identidad entre personaje y autor; es el caso, por ejemplo, de una única mención del nombre, frente a la constante repetición del mismo. Igualmente, si se multiplican los nombres de un mismo representante autoral, definido a partir del cuerpo, entonces la identidad puede verse problematizada, y generar con ello juegos de ambigüedad en la homonimia, más aún si es fruto de una transformación o de una sustitución del nombre del autor.¹¹⁹

¹¹⁸ Aunque “contexto textual” puede sonar contradictorio, tiene sentido debido a la relación que se establece entre este contexto con los contextos epitextual y el paratextual, es decir, los entornos discursivos o situaciones de comunicación en los que buscamos señales de ambos protocolos.

¹¹⁹ Por ejemplo, en *Annie Hall*, el doble ficticio del autor se llama Alvy, sin embargo su mejor amigo, Rob, lo llama Max, cosa de la que se queja; a su vez, Alvy llama Max a Rob en algunas ocasiones.

II.4.2. CONTEXTOS DEL PROTOCOLO MODAL

CONTEXTO EPITEXTUAL DEL PROTOCOLO MODAL

De acuerdo con Vincent Colonna, una obra publicada que no tenga definido el género en la cual el autor sea uno de sus personajes, será leída de forma referencial, como autobiográfica; pues las costumbres de lectura contemporánea están establecidas de tal forma que el público opera espontáneamente hacia una indexación biográfica en la que un autor se represente. Asimismo, si enseguida el autor declara que se trata de una ficción, esto no abolirá la otra opción; hará ambigua o contradictoria la forma de percibir la obra, pero no conseguirá redefinir completamente el estatuto.

Entonces, al igual que hemos observado con el protocolo de identidad, el contexto epitextual puede complicar el protocolo modal de una obra, a pesar de no tener la facultad de modificarlo o de sustituirlo por completo. Al contrario, es muy útil para confirmar o especificar un registro ya establecido por una obra, y aparece como particularmente útil en el caso de la autoficción, pues no dispone de un verdadero horizonte de expectativas que facilite su recepción.

El conjunto mediático de entrevistas, encuentros, debates, festivales y estrenos, se perfila como una situación ideal para comunicar al público que aquello que se narra en una obra es una ficción. Lo anterior sucede continuamente debido a que, tal como veremos en los capítulos de análisis de películas determinadas, una de las primeras preguntas que la prensa hace al autor, es sobre la parte de autobiografía que se incluye en una película en la cual, o bien un personaje es homónimo suyo, o bien él actúa como protagonista.

CONTEXTO PERITEXTUAL DEL PROTOCOLO MODAL

Tal como sucede con el protocolo de identidad, el peritexto es más apropiado para poner en su lugar a un protocolo modal, y suele orientar de forma importante la recepción de una película.

Sobre todo en la edición en DVD, que puede incluir una versión comentada por el autor o formar parte de una colección determinada, una película se ubica fácilmente como ficción.

Asimismo, la advertencia citada antes, sobre la naturaleza ficcional de una película, forma parte del contexto peritextual de una película y, al menos para efectos legales, es suficiente para alegar que se trata de una ficción.

Volviendo a la ambigüedad característica de la autoficción, el peritexto es un medio eficaz para hacer que el registro de una obra sea equívoco, para problematizar su estatuto genérico. Si la obra no presenta un peritexto que responda a las expectativas de la época, y no se dota de señales paratextuales que permitan identificar su “género”, no será completamente inteligible. Según la obra en cuestión, el lector tendrá el sentimiento de una falta o ausencia deliberada que debe reponer por medio de un esfuerzo particular de contextualización. Así pues, el peritexto se establece como el medio ideal para dar un aire genérico ambiguo, ya sea dejando como indefinido el registro de la obra, ya sea haciéndolo contradictorio.

CONTEXTO TEXTUAL DEL PROTOCOLO MODAL

Aunque desde otra perspectiva, antes hemos dejado claro que existen modalizadores de ficción propios del texto, los cuales pueden estar presentes en el discurso narrativo, en la historia de los sucesos narrados, en los

personajes, en el decorado, e incluso en la composición y en el estilo de una obra.

Debido a la falta de horizonte de expectativas a la que se ha hecho alusión, la autoficción se perfila como una práctica creativa que requiere que su registro se haga explícito; sin embargo, desde el interior del texto cualquier aclaración sobre la naturaleza del relato puede constituir una afirmación de su carácter ficticio, pues se está llevando a cabo desde el universo diegético, o sea, es realizada por un ser imaginario, cuya autoridad resulta del todo relativa.¹²⁰

Una declaración, tanto de referencialidad como de ficción al respecto del registro de la obra, nos conduce a la mistificación del autor, pues se trata de una argumentación deliberadamente viciada, y que reposa sobre la transgresión lógica. Dicha argumentación, por otro lado, tendrá un efecto determinante sobre el espectador, pues si el narrador es “digno de confianza”, sus declaraciones formarán y orientarán la percepción y la comprensión de la obra, por lo cual no es prudente ignorarlas. Se trata de indicaciones sobre la estructura de la representación de la obra, sobre la verosimilitud que produce, y sobre el tipo de recepción que exige; tienen su importancia en el estatuto ontológico del universo diegético de la obra, pero no en la totalidad de la misma.¹²¹

¹²⁰ Aquí resulta inevitable una alusión a la paradoja del mentiroso, según la cual un hombre afirma que está mintiendo, o sea que lo que éste declara permanece en el terreno de la ambigüedad.

¹²¹ De acuerdo con lo expuesto por Vincent Colonna en *fictionalisation de soi en Littérature*, p. 199.

L'autofiction (essai sur la

II.5. POSTURAS AUTOFICCIONALES

Los protocolos de identidad y modal no presentan una estructura rígida, sino que hacen de la autoficción un dispositivo de geometría variable, con gran flexibilidad de ejecución. Como se ha podido percibir a través de la heterogeneidad de las posibilidades de los protocolos, al igual que de los ejemplos indicados, lejos de funcionar de una forma estable, la autoficción permite efectos múltiples e incluso contradictorios.

Hasta aquí se ha mostrado que las obras autoficcionales no presentan una filiación temática entre ellas, y que, para describirlas, tampoco resulta útil su aproximación, según rasgos formales recurrentes, a géneros literarios y/o cinematográficos convencionales. Preocupado por describir la autoficción literaria, Vincent Colonna señaló como herramienta el análisis de las diferentes orientaciones del dispositivo autoficcional: biográfica —o referencial—, reflexiva y figurativa; tres funciones que dicho dispositivo puede presentar, y a partir de las cuales se aclara cierta unidad al nivel de las estrategias que están detrás de su elaboración.

Tal como hemos anticipado, unos años más tarde de terminar su tesis doctoral, Colonna dedicó a la autoficción un extenso trabajo, el ensayo titulado *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. En esta ocasión, el autor se concentró en demostrar que no existe una forma determinada de autoficción; pues al igual que existen diferentes mecanismos de convertir a una persona histórica en un personaje ficticio, también puede decirse que la metamorfosis del autor, el rasgo que define la autoficción, tiene una naturaleza múltiple.

Asimismo, Colonna volvió a aquello que, en un primer momento, había distinguido como funciones de la autoficción —biográfica, reflexiva y figurativa—, y las reconsideró como tendencias o posturas literarias de esta

forma de ficción —biográfica, especular, fantástica e intrusa—. Orientaciones en las cuales las líneas de la autofabulación aparecen demasiado difusas como para “tipificarlas” radicalmente según sus rasgos, pero que, a su vez, resultan fáciles de reconocer si se ha comprendido su lógica.

Es decir, más que una estructura en la cual colocar obras para ver de qué categoría de autoficción se trata, la identificación de las características de las diversas posturas hace posible analizar las funciones que cumplen sus rasgos; los modos en los cuales se comportan, así como también los mecanismos de su configuración. Aquí nuestro objetivo es aclarar las posturas por separado, desde una perspectiva teórica y, en los capítulos posteriores, continuar haciéndolo más detalladamente, con el respaldo de obras determinadas; sin embargo, resulta fundamental subrayar que las autoficciones tienen un carácter sumamente flexible, y que incluso diferentes posturas autoficcionales pueden coexistir en una misma obra.

II.5.1. AUTOFICCIÓN BIOGRÁFICA

De acuerdo con Vincent Colonna, la autoficción biográfica puede definirse del siguiente modo:

*L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective —quand ce n'est pas davantage.*¹²²

Tanto en cine como en literatura, ciertos autores reivindican verdades literales en sus obras y afirman datos, hechos y nombres verificables, mientras que otros abandonan la realidad fenoménica (el personaje es un bebé con el

¹²² Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 93

patronímico del autor), pero continúan plausibles, evitando lo fantástico; podría hablarse de un *mentir-vrai*, de una distorsión al servicio de la veracidad. Ésa es la esencia de las autoficciones biográficas, o sea, obras de ficción en las cuales la narración gira alrededor de un núcleo narrativo elemental, que es exhibido como verídico y cuyo protagonista es homónimo del autor.

NOMBRE Y/O IMAGEN DEL AUTOR

De nuevo son las reflexiones sobre la importancia del nombre propio del autor en un relato autobiográfico, un antecedente para comprender ciertos aspectos de la autoficción¹²³. Como en la autobiografía, en la autoficción biográfica, los nombres también suelen hacerse públicos, tanto el del autor, como el de otros individuos; nombres de pila y apellidos pueden aparecer, entonces, sin elusiones ni códigos intermediarios.

Al respecto, Vincent Colonna sugiere que la necesidad del concepto de autoficción coincide con un gran movimiento social en el cual se mezclan diversos aspectos, y cuya manifestación más sobresaliente es el aumento de la “extimidad” —el otro extremo de la intimidad— que los medios de comunicación abordan desde los últimos años del siglo xx; una ola de desvelamientos de lo íntimo que reflejan y fabrican, todo a la vez, televisión, mundo político, costumbres, vida privada y profesional. Sin embargo, todos los

¹²³ A continuación citamos la fuente original que incluye las reflexiones de Philippe Lejeune al respecto: “C’est dans le *nom propre*, que personne et discours s’articulent avant même de s’articuler dans la première personne, comme le montre l’ordre d’acquisition du langage par les enfants... Ensuite chacun se nommera “je” en parlant; mais pour chacun, ce “je” renverra à un nom unique, et que l’on pourra toujours énoncer... C’est donc par rapport au *nom propre* que l’on doit situer les problèmes de l’autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l’énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre... C’est dans ce nom que se résume toute l’existence de ce qu’on appelle *l’auteur*: seule marque dans le texte d’un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu’on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l’énonciation de tout le texte écrit.” en Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pp. 22–23.

nombres exhibidos en estos relatos novelados funcionan, en realidad, para poner a parte al autor y a las personas públicas, convirtiéndolos en personajes desconocidos, con naturaleza ficcional, para el lector ordinario.

A partir de la particular configuración del personaje cinematográfico, en la autoficción el cuerpo es una imagen que, al igual que el nombre, es susceptible de funcionar como un índice de identidad. Entonces, la difusión del nombre y/o imagen del autor de una autoficción biográfica, podrá provocar que los individuos a los que aquellos correspondan, adquieran un cierto carácter ficticio para el espectador.

Se trata de un fenómeno que Hadelin Trinon, actor y especialista en cine belga, analiza ampliamente, exponiendo una serie reflexiones que funcionan para aclarar dicho mecanismo de la autoficción biográfica; vinculado, a la vez, con el star-system del que ya hemos hablado, el cual necesitó de la difusión del discurso audiovisual para constituirse como tal.

Aujourd'hui, que les médias —la radio, la télévision— déversent à profusion les images et les voix, non seulement des vedettes, des animateurs mais également des hommes politiques, on sent mieux l'intérêt de la distinction. Chacun soigne —en fonction de ses ambitions ou de son statut personnel— son image de marque.

L'homme Mitterrand existe; dans l'exercice de sa fonction, il agit; mais dans ses actes publics, il vit une relation fondamentale —et qui joue sur son apparence— avec le peuple français, son public...

De ce glissement de l'homme-acteur à l'acteur-personnage, le cinéma a parfois surpris la soudaine mutation.¹²⁴

LEYENDA Y MITOLOGÍA DEL AUTOR

En una autoficción biográfica el autor opta por la ficción y la poesía en lugar de por la realidad vivida y la verdad; entonces, a partir de la obra, puede confeccionar una leyenda a su medida, su Leyenda, con la cual se adelanta

¹²⁴ Hadelin Trinon, "Du JE de l'énonciation au regard vers la caméra" en *cinéma* núm.19, L'Écriture de je au cinéma, 1987, p. 24.

tanto a biógrafos como a comentadores, así como también torna indisociables su biografía y su leyenda. Consecuentemente, en la autoficción biográfica, la leyenda es susceptible de devenir un ingrediente poético más, al igual que el estilo, la estructura o el tema, los cuales permanecen bajo el control del autor.¹²⁵

En *Opium: journal d'une désintoxication* (1930), Jean Cocteau publica una colección de apuntes realizados durante dos estancias en clínicas de desintoxicación, a través de los cuales el autor recorrerá, múltiples veces, un trayecto desde las profundidades de su ser y del origen de algunas de sus obras, hasta las reflexiones sobre el arte, la sociedad y la condición humana, pasando por la narración de escenas de su vida cotidiana y de lo que personajes como Picasso, Satie y Chaplin, así como Raymond Radiguet, entre otros, influyeron en su vida y arte.

Il m'arrivait, très intoxiqué, de dormir d'interminables sommeils d'une demi-seconde. Un jour que j'allais voir Picasso, rue La Boétie, je crus, dans l'ascenseur, que je grandissait côte à côte avec je ne sais quoi de terrible et qui serait éternel. Une voix me criait: "Mon nom se trouve sur la plaque!" Une secousse me réveilla et je lus sur la plaque de cuivre des manettes: ASCENSEUR HEURTEBISE. Je me rappelle que chez Picasso nous parlâmes de miracles; Picasso dit que tout était miracle et que c'était un miracle de ne pas fondre dans son bain comme un morceau de sucre. Peu après, l'ange Heurtebise me hanta et je commenai le poème.¹²⁶

Es decir, todo artista posee una imagen de carácter legendario y participa, más o menos, en su constitución; aunque la leyenda se nutre de la obra, sólo se confunde con ésta en aquellos textos concebidos para ello. Sin embargo, la autoficción biográfica, en general, se vincula de modo irremediable con esas mitologías que envuelven la vida de los autores, y que terminan por formar de

¹²⁵ Nos basamos en lo dicho en Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 97.

¹²⁶ Jean, Cocteau, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Stock, París, 1999 [*Opium. Journal d'une desintoxication*, 1930], p. 57.

ellos una imagen, una suerte de mito abreviado que puebla la imaginación de los lectores, al mismo título que el contenido de sus libros; una imagen que, por cierto, tiende a la autonomía.¹²⁷

Para ejemplificar, en literatura, el fenómeno descrito sobre el mito del autor, Vincent Colonna recurre al relato “Borges y yo”¹²⁸ de Jorge Luis Borges. En el ámbito cinematográfico, ciertas imágenes y reflexiones de Jean Cocteau, incluidas en el documental *Jean Cocteau: autoportrait d'un inconnu* (Edgardo Cozarinsky, 1985)¹²⁹, resultan útiles.

En primer lugar, escenas de Cocteau interpretando al protagonista de *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!*, se muestran en pantalla mientras Cocteau, el autor, comenta en *over*:

Les grand mythes sont très peu nombreux. Racine, Shakespeare, Goethe savaient bien pourquoi leur usage est efficace. C'est ces mythes clefs, qui arrivent à ouvrir les âmes les plus fermées, les plus fermées aux poètes.

J'ai toujours préféré la mythologie à l'histoire, parce que l'histoire est faite de vérités qui deviennent à la longue des mensonges et que la mythologie est faite de mensonges qui deviennent à la longue des vérités. Et si j'ai la chance de vivre encore dans vos esprits c'est sous une forme mythologique.

¹²⁷ Nos basamos en lo dicho en Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 98.

¹²⁸ Consideramos que incluir el texto original de Borges resulta útil para aclarar del todo a lo que nos referimos con el mito del autor: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil... Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.” en Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p.69–70.

¹²⁹ Edgardo Cozarinsky, *Jean Cocteau: autoportrait d'un inconnu* acompaña la trilogía formada por las películas *Le Sang d'un poète*, *Orphée* y *Le Testament d'Orphée*, publicada en DVD por Criterion.

A continuación, Jean Cocteau aparece vestido de gala, como un artista reconocido, asistiendo a diferentes ceremonias y entregas de premios; mientras, se escucha su voz en *over*:

La célébrité qu'on nous accorde vient de mille bruits faux, de rumeurs confuses, de tics qu'on nous prête et qui ne correspondent pas avec notre personne, mais ça nous fait prendre pied, ça nous accroche, ensuite ces motifs superficiels tomberont d'eux mêmes et l'oeuvre commencera à vivre pour nous, à notre place.¹³⁰

Y, finalmente, lo vemos en su propia casa, hablándole a un doble de sí mismo; un Jean Cocteau de cera, caracterizado con sus rasgos y vestido con ropa de gala, como la que llevaba a las ceremonias de los premios.

Les parisiens ont décidé de faire de moi un personnage et ce personnage ne me plaira pas, j'aimerai pas le rencontrer, j'aimerai pas le connaître. C'est pourquoi j'habite très peu Paris, c'est pour lui laisser la place.

— Tu viens me déranger sur la côte et tu essaies de me prendre pour t'échapper du musée Grévin. Et bien, cela me fait plaisir et déplaisir. Cela me fait déplaisir parce je ne t'aime pas. C'est toi qui bouge à ma place, c'est toi dont on parle, c'est toi le parisien. Mais d'autre part, quand on donne des coups de bâton, ils tombent sur tes épaules et quand on accroche des honneurs, c'est sur toi qu'on les accroche et pendant ce temps là, je suis tranquille et je travaille et de cela je t'ai beaucoup de reconnaissance.¹³¹



Jean Cocteau en *Jean Cocteau: autoportrait d'un inconnu*

¹³⁰ Jean Cocteau en Edgardo Cozarinsky, *Jean Cocteau: Autoportrait d'un inconnu*.

¹³¹ Jean Cocteau en Edgardo Cozarinsky, *Jean Cocteau: Autoportrait d'un inconnu*.

Durante estos minutos del documental de Edgardo Cozarinsky, se expone, a partir de un perfil múltiple de Jean Cocteau, un ejemplo del complejo entramado de obras y realidades que se integra hasta generar una leyenda de determinados autores; los cuales, ya sean conscientes o no de dicha elaboración, pueden decidir, en mayor o menor medida, sobre los elementos de esa personificación, esculpida a su imagen y semejanza.

LA SUBJETIVIDAD REEMPLAZA A LA SINCERIDAD

El preámbulo a *Les confessions* (1782-1789), de Jean-Jacques Rousseau, establece el tipo de pacto que sugiere la obra; un pacto a partir del cual Rousseau se compromete a narrar su vida sin recurrir a la ficción.¹³²

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. Moi seul... Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux.¹³³

Dicho postulado de sinceridad no permite, precisamente, el mecanismo de *mentir-vrai* de la autoficción biográfica, según el cual el autor modela su imagen literaria. La noción plástica de la autoficción, en su acepción más corriente y vaga, marca una evolución significativa de la escritura de sí, por la cual la gestión autobiográfica deviene una operación de geometría variable, en la que la exactitud y la precisión no son virtudes teologales. La opción de la

¹³² Philippe Lejeune elaboró sus teorías sobre la autobiografía tomando a *Les confessions* (1782-1789), de Jean-Jacques Rousseau, como punto de partida de un género literario determinado y ubicado en el contexto moderno. Ver Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, p. 29.

¹³³ Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Gallimard, París, 1963.

autobiografía pura permanece como tal, pero con la autoficción biográfica, el autor tiene la libertad de redactar su vida o un episodio, transmutándolos en mayor o menor medida. Se trata de una fórmula en la cual la veracidad desaparece delante de la expresión, y que en realidad se ha identificado desde hace tiempo en la poesía lírica.¹³⁴

En el capítulo anterior hemos visto que, en el caso del cine, las condiciones para elaborar una autobiografía todavía se debaten. Sin embargo, para establecer un punto de partida teórico en este ámbito, que al menos sugiera una frontera entre la sinceridad de la autobiografía y la distorsión de la autoficción, recordemos la referencia a la autobiografía cinematográfica, *stricto sensu*, considerada como un modo de cine documental, realizado a partir del registro de fragmentos de vida en el mismo momento en el cual se llevan a cabo; obras sin puesta en escena —como diarios filmados y filmes de familia¹³⁵—, en las que se comprende la intención referencial del autor, y a partir de las cuales se hace evidente el contraste frente a aquellas películas en las que un guión define situaciones y personajes, que representan el mundo subjetivo del autor.

Entonces, tal como hemos podido ver hasta aquí, en la autoficción biográfica lo real es materia de creación; el autor tiene la posibilidad de liberarse de ataduras y obligaciones que lo determinan en la vida cotidiana y, sin alejarse de sus referentes, realiza el número de versiones de sí mismo que desee.

¹³⁴ Nos basamos en lo dicho en Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 94.

¹³⁵ Es el caso de diarios filmados como los de Marie Menken y Jonas Mekas, y de filmes de familia como los de Alan Berliner y John Porter. Sobre el cine autobiográfico ver Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Editorial Paidós, Barcelona, 2004, pp. 165–183.

II.5.2. AUTOFICCIÓN ESPECULAR

Según Vincent Colonna, la definición de la autoficción especular puede expresarse así:

*Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n'être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir.*¹³⁶

Para describir esta figura, el procedimiento del “cuadro dentro del cuadro” aparece como punto de partida; el pintor se representa en un ángulo del lienzo, delante de un caballete y pincel en mano, como si estuviera pintando la escena que nosotros contemplamos. *Las Meninas* de Velásquez, por ejemplo, es un cuadro que se diferencia claramente del autorretrato autónomo, de modo similar a como la fabulación especular se desmarca de la autoficción biográfica.¹³⁷

La tradición del pintor pintando en presencia de un espejo, sugiere la reversibilidad de quien ve y de lo que ve, de la esencia y de la existencia, de lo imaginario y de lo real. Y dicha reversibilidad puede llegar a ser el objeto central de la representación; sin embargo, en todos los procedimientos reflexivos se trata de un motivo característico, cualquiera que sea su escala, su dispositivo y su dominio artístico.¹³⁸

En el caso particular del cine, la reflexividad ha sido objeto de análisis tanto creativos como ideológicos y teóricos; éstos parten, sobre todo, de los postulados de Bertolt Brecht, quien propuso una profunda reflexividad del arte,

¹³⁶ Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 119.

¹³⁷ Retomamos lo dicho en Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 119.

¹³⁸ De acuerdo con Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 120.

según la cual éste debía dejar al descubierto su propia construcción, así como aclarar que los hechos ficticios son producto de una elaboración.

El término [reflexividad] fue en primer lugar tomado prestado de la filosofía y la psicología, donde originalmente hacía referencia a la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo, pero se extendió metafóricamente a las artes con el fin de evocar la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje. En el sentido más amplio, la REFLEXIVIDAD ARTÍSTICA se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales, o su recepción.¹³⁹

Tal como veremos a continuación, diversas formas de metalepsis y de *mise en abyme* devienen mecanismos de la reflexividad artística¹⁴⁰, los cuales aparecen vinculados en la autoficción especular; como consecuencia, los reflejos entre autor, personaje, vida y obra, se multiplican hasta hacer del oficio artístico un motivo fundamental.

METALEPSIS DE AUTOR COMO AUTOR

En este punto es preciso detenernos en la íntima relación entre la autoficción y la metalepsis, un término que, en principio, indica una manipulación de la relación causal particular que une, en un sentido o en otro, al productor de una representación con esta misma.

la metalepsis así definida, como caso particular de la metonimia, tiene por objeto canónico dicha “metalepsis del autor”, pero su ámbito... se extiende a muchos otros modos de transgresión, figural o ficcional, del umbral de la representación.¹⁴¹

¹³⁹ Robert Stam (*et. al.*), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 228.

¹⁴⁰ Aunque el objetivo de los modos reflexivos contempla desde la alteración lúdica de la fantasía, hasta el enfoque didáctico de Bertolt Brecht, la coincidencia radica en el tipo de fórmulas y en la recepción crítica que éstas generan, lo cual es precisamente aquello que nos interesa para la descripción de la autoficción especular.

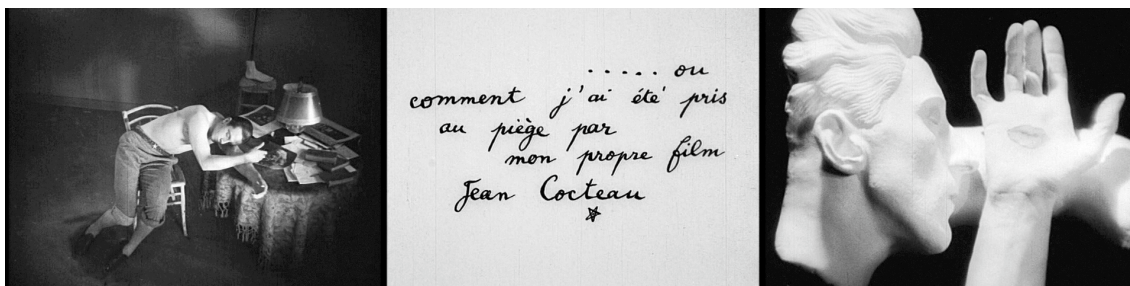
¹⁴¹ Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, pp. 13-14.

De acuerdo con Gérard Genette, es posible identificar una faceta de la metalepsis “en verdad *del autor*”; cuando éste parece ubicado entre dos obras, una contenida en la otra, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y aquel intradiegético de su ficción.¹⁴²

Este matiz extra de la metalepsis del autor resulta fundamental para la descripción de la tendencia especular de la autoficción, pues el reflejo del autor en la obra incluye, entre sus atributos, el carácter de autor de una(s) obra(s) que, a su vez, puede(n) reflejar, de modo parcial o total, la obra que la(s) contiene. O sea, no sólo se trata de un personaje que se identifica con el autor —gracias a lo cual el autor parece introducirse en la ficción—, sino de un personaje autor, cuya labor creadora se convierte, entonces, en un factor esencial.

Dicho reflejo del autor de la obra, enfatizado por su labor creadora, ha sido formulado por Jean Cocteau —entre otros— en *Le sang d'un poète*; una película configurada a partir de elementos y mecanismos que muestran ciertas posibilidades de la autoficción especular cinematográfica. Un ejemplo lo encontramos en la imagen de un texto, escrito a mano y firmado por Jean Cocteau, “...ou comment j’ai été pris au piège par mon propre film. Jean Cocteau☆”, insertado entre dos escenas del filme; una en la que se ve al protagonista, interpretado por Enrique Rivero, dormido sobre su mesa de lectura, y otra en la que vemos una cabeza que evoca la de Cocteau y a sus autorretratos, así como dos brazos, los tres modelados en yeso y dispuestos de una forma similar a la del protagonista cuando apareció dormido sobre la mesa en la otra escena.

¹⁴² Nos remitimos a lo expuesto en Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 29.



Tres fotogramas de *Le sang d'un poète*

Por un lado, Cocteau se manifiesta explícitamente como autor de *Le sang d'un poète*, y, por otro, el relato gira en torno a la relación entre la creación artística y su autor, una reflexión que tiene como protagonista a un personaje interpretado por Enrique Rivero, quien se ubica como doble ficticio de Cocteau a través de una identificación múltiple; entre ambos existe una ambigua correspondencia debida, tanto al oficio de creadores, como a los objetos creados.

Así pues, las formas de generar un efecto especular en una película de ficción, con la figura del autor como eje, son múltiples, pero en todos los casos indican la naturaleza reversible de la relación entre el arte y la vida, entre la imaginación y la realidad; una serie de fronteras a través de las cuales el creador de una autoficción especular parece capaz de avanzar debido a que se concibe a sí mismo como un personaje que tiene el poder de alterarlas.

APELACIÓN FICTICIA AL ESPECTADOR

Si el autor puede fingir que interviene en una acción que en algún momento simulaba sólo relatar, entonces resulta evidente que también es susceptible de aparentar que en su obra implica a un espectador; un espectador al que, por cierto, sólo cabe atribuirle un papel manifiestamente imposible.

Nos encontramos frente a un modo metaléptico común en obras autoficcionales, aunque subrayado en la tendencia especular, según el cual con

la aparente transgresión del umbral de la diégesis se apela, desde la ficción, al espectador, sólo potencialmente extradiegético.

Dicha apelación encarna una naturaleza del todo ficcional, de tipo fantástica o maravillosa que, en cualquier caso, atiende a una simulación lúdica de la credulidad¹⁴³; en un filme esta fórmula se inscribe de diferentes modos, que van desde una discreta mirada a la cámara del doble ficticio del autor, hasta una evidente y continua alusión a quien supuestamente se encuentra al otro lado de la representación.

OTRAS FORMAS DE METALEPSIS

La característica esencial de la autoficción es la simulación de que los umbrales entre un mundo y otro —realidad, ficción, metafiction...— pueden diluirse. Ahora bien, en el caso concreto de ciertas formas metalépticas, un análisis atento muestra que su incorporación afianza la naturaleza ficcional de la obra y, de modo simultáneo, sugiere la reflexión sobre las relaciones que se establecen entre la “realidad”, la ficción y los sistemas de representación.

Por ejemplo, existe una metalepsis cuando un personaje atraviesa una pantalla —un lienzo, un papel...— para entrar en una ficción que, de hecho, viene a ser una metafiction; se trata de una alteración que encuentra su reflejo correspondiente cuando el personaje de una ficción metadieética da un paso al frente, cruza el umbral en sentido inverso, y penetra en el mundo “real” de la ficción a la que continúa perteneciendo, aunque ahora situado en otro nivel de la diégesis.¹⁴⁴ En ambos casos se compromete el límite entre diégesis y

¹⁴³ De acuerdo con lo expresado por Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 23.

¹⁴⁴ Variantes de este tipo de metalepsis son observadas por Gerard Génette en *The Purple Rose of Cairo*, con el paso de Tom Baxter/Gil Shepherd, un actor-personaje, a través de la pantalla; en *Stardust Memories* (Woody Allen, 1980), cuando Sandy Bates recibe una condecoración del otro lado de la pantalla, y en *The Family Jewels* (Jerry Lewis, 1965), en el

metadiégesis, lo cual llama la atención sobre el flujo entre un ámbito “real” y uno ficcional.

Asimismo, a través de modos metalépticos puede simularse que el relato adquiere cierta independencia con respecto al autor; o sea, la labor del creador se cuestiona a partir de mecanismos diseñados, precisamente, para fingir lo contrario de lo que producen: la consolidación de la ficción y, por ende, del quehacer creativo de su autor.

Dicha dinámica podemos observarla, por ejemplo, con un personaje que aparenta liberarse de la autoridad de su creador cuando en el relato se objetivan o *diegetizan* sus recuerdos, sueños, fantasmas, anticipaciones, afabulaciones; narraciones procedentes de una fuente subjetiva y metadieética. No obstante, si se observa con atención, lo que sucede es que la fuente funciona como un cuadro dentro del relato, un lienzo del cual salen o entran, a voluntad del autor, uno u otro elemento de la diégesis circundante.¹⁴⁵

Por otro lado, también son metalépticos casos en los cuales algún actor célebre, u otra personalidad reconocida, aparece interpretándose a sí mismo en una ficción¹⁴⁶. Una presencia extraficcional se introduce en la diégesis, ésta enriquece la ficción porque aumenta su grado de realismo y, al mismo tiempo, llama la atención sobre el límite entre la “realidad” y sus representaciones.

En otro nivel narrativo, identificamos una forma de metalepsis similar cuando se finge la existencia de un flujo entre ficción y realidad a partir de situaciones determinadas, en especial en ámbitos escénicos como el del cine.¹⁴⁷ Se trata de acontecimientos o circunstancias de la realidad extrafílmica

momento en el que Jerry vuelca un plato de sopa sobre los personajes de una película. Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, pp. 56–57.

¹⁴⁵ Según lo dicho por Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 15.

¹⁴⁶ Nos basamos en lo dicho por Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 66.

¹⁴⁷ Acerca de los vínculos entre ámbitos intra y extrafílmicos la referencia textual de lo dicho

que simulan respaldar acontecimientos o circunstancias del ámbito intrafílmico; a pesar de las apariencias, sucede que, gracias a su vinculación con “hechos reales”, el carácter ficcional se reafirma con mayor contundencia.

Precisamente gracias a las posibilidades del discurso cinematográfico, el simbólico paso al otro lado del espejo, abordado por diversos autores, fue escenificado por Jean Cocteau, de modo literal, en uno de los momentos climáticos de *Le sang d'un poète*.

Je me suis servi du film comme un véhicule de poésie, pour montrer des choses que je ne peux pas dire. Si je raconte [l'histoire d'] un homme entrant dans un miroir, on hausse les épaules. Mais si je le montre, ah...¹⁴⁸

El protagonista es persuadido por una de sus propias esculturas —situación ya de por sí metaléptica— a traspasar un espejo y, una vez que lo hace, cae al vacío y pierde el conocimiento. Cuando el artista, interpretado por Enrique Rivero, abre los ojos, escuchamos la voz de Jean Cocteau que dice: “L'intérieur de la glace aboutissait à l'Hôtel des Folies Dramatiques”.

Así pues, en *Le sang d'un poète* la diégesis aparece alterada; el personaje pasa de un espacio ficcional a uno metafictional, en donde, además, su propio autor —Jean Cocteau— está presente a través de la voz, con lo cual, se hace una referencia al ámbito extraficcional. En conjunto, estas escenas generan una paradoja, fundamental en la autoficción especular, según la cual los límites entre extradiégesis, diégesis y metadiégesis simulan fundirse,

por Gérard Genette resulta esclarecedora: “...sabemos que en lo vivido de verdad entre Montand y Marilyn las cosas fueron un poco más lejos del *backstage* [de *Let's Make Love*, George Cukor, 1960] y ese dato lateral no deja de afectar un poco a nuestra recepción de esa esena. Las relaciones ‘en la ciudad’ entre actores, en su caso conyugales (Montand-Signoret, Bogart-Bacall, Hepburn-Tracy, etc.) pueden con frecuencia enriquecer las situaciones en el escenario o en la pantalla y los productores no se privan de sacarles partido... un partido que explota en gran medida, para el espectador informado (¿y quién no podría no serlo?), los recursos de la relación, eminentemente metaléptica, entre la realidad extrafílmica y la ficción intrafílmica...” en Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 64.

¹⁴⁸ Jean Cocteau en Edgardo Cozarinsky, *Jean Cocteau: Autoportrait d'un inconnu*.

problematizando así la distinción, tanto entre autor y obra como entre realidad(es) y ficción(es).

MISE EN ABYME

Tal como hemos indicado, en una autoficción especular el doble ficticio del autor es un autor y, por ende, en el mundo diegético suele aparecer el producto de la labor creadora de dicho personaje; entonces, la tendencia especular de la autoficción se perfila como un territorio propicio para incluir diversos tipos de *mise en abyme*.

Ahora bien, el término *mise en abyme* agrupa un conjunto de diversas realidades que se reduce a tres figuras esenciales: la *reduplicación simple* —fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye—; la *reduplicación hacia el infinito* —fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud... y así sucesivamente—; la *reduplicación apriorística* —fragmento en que se supone que está incluida la obra que lo incluye—. ¹⁴⁹

...este triple reconocimiento da lugar, *per sé*, a una definición “pluralista”, que nos arriesgamos a formular del modo siguiente: *es mise en abyme todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa*. ¹⁵⁰

Identificado el concepto por estudiosos del discurso cinematográfico, la *mise en abyme* se refiere al regreso infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso literario, pictórico o fílmico mediante el cual un pasaje, un

¹⁴⁹ De acuerdo con lo dicho en Lucien Dällenbach, *El relato especular*, traducción de Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991, p. 48 [*Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977]

¹⁵⁰ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, p. 49.

fragmento o una secuencia, agota en miniatura los procesos del texto como totalidad.¹⁵¹

En *Le testament d'Orphée*, Jean Cocteau propone una compleja articulación de metalepsis y *mise en abyme*, cuyo eje central es el autor. Las primeras escenas de *Le testament d'Orphée* son las últimas de *Orphée*; a continuación, una mano escribe en una pizarra: “Un film de Jean Cocteau.* *Le testament d'Orphée* ou ne me demandez pas pourquoi”. La firma —Jean Cocteau— en conjunción con el uso de la primera persona en el título —ne *me* demandez—, hacen que la mano que escribe se identifique como la mano de Cocteau; entonces éste se ubica como autor y como personaje de sí mismo, pues en escena interpreta al personaje de autor de la obra.

Después de los títulos de crédito, en la pizarra se va dibujando, ahora con una mano invisible, uno de los conocidos perfiles de Orfeo, diseñados y firmados por Cocteau en su faceta de artista plástico, mientras se escucha la voz de éste:

Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de montrer en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantasmes de l'irréalité. Bref, c'est un admirable véhicule de poésie.

Mon film n'est pas autre chose qu'une séance de streap tease, consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue. Car il existe un considérable public de l'ombre, affamé de ce “plus vrai que le vrai”, qui sera un jour le signe de notre époque.

Voici le lègue d'un poète, aux jeunesses successives qui l'ont toujours soutenu.

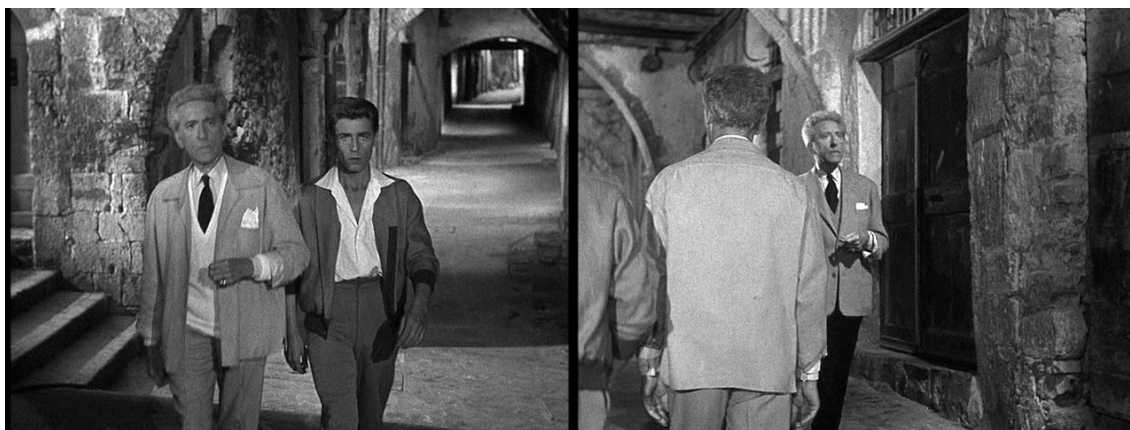
Dichas declaraciones ponen en primer plano el hecho de que se trata de una representación cinematográfica; igualmente, la voz de Cocteau y los perfiles de Orfeo realzan la presencia del doble ficticio del autor, un personaje autor que

¹⁵¹ Retomamos lo dicho sobre la *mise en abyme* en Robert Stam (et. al.), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 229.

se confirma como responsable directo de la obra, aquel que deja su legado a las juventudes venideras, su testamento —*Le testament d'Orphée*—. Este último, a su vez, se identifica con el poeta mitológico por excelencia —Orfeo— y, de modo simultáneo, con el título del filme anterior de Cocteau —*Orphée*—.

Ubicados ahora en el relato de *Le testament d'Orphée*, Jean Cocteau encarna al protagonista, quien poco a poco se sumerge en un mundo de símbolos, entre los que sobresalen las constantes evocaciones a *Orphée*. Asimismo, en lo que se distingue como un escenario listo para rodar una película, el doble ficticio de Jean Cocteau dialoga con los personajes de aquella película anterior, *Orphée*, los cuales ahora se encuentran en una posición de autoridad sobre él. O sea, desde el mundo diegético se ha hecho otra alusión a la cualidad de representación cinematográfica que tiene la obra que se está desarrollando; por otra parte, la premisa según la cual un autor decide sobre la vida de sus personajes, simula estar alterada y, por ende, el estatuto del autor sobresale mientras resulta tramposamente cuestionado.

Más adelante, el personaje de Cocteau avanza entre evocaciones de su quehacer artístico, así como también entre las ruinas de una antigua construcción, en uno de cuyos pasillos, se cruza consigo mismo. La escena claramente evoca al espejo y a la trasgresión de su umbral; una transgresión a través de la cual llega a confundirse aquello que se ubica a uno y otro lado del cristal, a uno y otro lado de la creación, a la “realidad” y a su representación.



Jean Cocteau se encuentra consigo mismo en *Le testament d'Orphée*

En conclusión, *Le testament d'Orphée* presenta diversos rasgos emblemáticos de un relato especular, centrados en un personaje autor que es el doble ficticio de su autor. Se trata de un filme construido sobre múltiples posibilidades de reflejos entre autor, personaje, realidad, ficción y labor creadora, pero los elementos mencionados bastan para ejemplificar las amplias posibilidades de la autoficción especular cinematográfica; al tratarse de una expresión realizada a partir de sonidos e imágenes en movimiento, ésta aporta un alto grado de realismo a la ficción y, al mismo tiempo, por su condición de relato especular, de reflejo evidenciado como tal.

II.5.3. AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA

Vincent Colonna sugiere la siguiente definición de autoficción fantástica:

*L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle l'invente; l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale.*¹⁵²

¹⁵² Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 75.

De nuevo una tradición pictórica es útil para comprender ciertos rasgos que identifican a la autoficción fantástica: el retrato *in figura*, en el cual, el pintor se desliza en el lienzo y presta sus rasgos a una figura religiosa o histórica, cuya mirada solía dirigirse al espectador con un gesto que materializaba su mitología personal. Asimismo, el retrato *in figura* se distingue del autorretrato en modo similar a como lo hace la autoficción fantástica de la biográfica.¹⁵³

Al respecto, cabe mencionar que, desde nuestra perspectiva, la creación autoficcional presenta rasgos que la vinculan con aquello que Joseph Campbell denominó “mitología creativa”; sin embargo, la tendencia fantástica deviene aquella en la cual el autor adquiere total libertad para generar imágenes ficticias ligadas a su propia identidad, a través de las cuales él mismo puede recorrer cualquier tiempo y espacio, exterior e interior, con la simultánea posibilidad de continuar perteneciendo a un momento y a un lugar determinados.

...lo que estoy denominando mitología creativa es efecto y expresión de la experiencia. Sus creadores no reclaman autoridad divina para sus obras humanas, demasiado humanas. No son santos ni sacerdotes, sino hombres y mujeres de este mundo, cuya primera condición es que tanto sus obras como sus vidas se desenvuelvan a partir de convicciones derivadas de su propia experiencia...

Tras exponer su imaginación al poder excitante de los símbolos, han seguido en su interior los ecos de su elocuencia —abriendo así individualmente su propia vía a la sede del silencio donde cesan las señales—. Y cuando después regresan al mundo y su compañía, habiendo aprendido en sus propias profundidades la gramática del lenguaje simbólico, están capacitados para dar nueva vida al museo del pasado así como a los mitos y sueños de su presente...¹⁵⁴

¹⁵³ Retomamos lo dicho por Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, pp. 75–76.

¹⁵⁴ Joseph Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología creativa*, versión española de Belén Urrutia, Alianza Editorial, Madrid, 1991. [*The Masks of God: Creative Mythology*, 1959], pp. 91–92, 121–122.

MOTIVOS FANTÁSTICOS Y RELATO DE SUEÑOS

Según Vincent Colonna, obras como *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, aparecen como hipótesis ficcionales en las cuales el mundo no está ordenado ni por la muerte ni por la materialidad física: en ellas lo inhumano aparece con un rostro afable, mágico, según lo cual la naturaleza podría revelarse también como una pesadilla; además, al dar su nombre al protagonista, Borges otorga al relato una gravedad particular.

Ahora bien, tal como vimos en relación al protocolo modal, las formas de mostrar al espectador el carácter inverosímil de una historia son innumerables, en tanto que existen elementos aislados o asociables para encarnar un sentimiento de irrealidad. Como resulta lógico, será en el contexto de la autoficción fantástica, que se aprecie una mayor profusión de los registros mágico y fantástico, dos palancas tan antiguas como eficaces, para significar esta irrealidad; del mismo modo el registro onírico, que ha conservado un poder de desrealización muy libre, tendrá un lugar sobresaliente.¹⁵⁵

Colonna hace hincapié sobre la relación que la tendencia fantástica mantiene con el relato de los sueños, e igualmente con la naturaleza de éstos. En este sentido, el autor recuerda que los románticos alemanes y los surrealistas, entre otros, consideraron a la poesía como más real que la realidad, como un ámbito en donde el sueño no sólo estaba incluido, sino que gozaba de un rango aparte, a la vez modelo y prueba de una transmutación que permitía el acceso a lo absoluto. Una concepción que irrigará el pensamiento de numerosos autoficcionadores como Nerval y Cendrars, y que invita a detenerse en el fenómeno creativo del sueño, así como en la relación

¹⁵⁵ Retomamos lo dicho por Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 81.

entre la escritura de sueños y la ficción de sí, vinculadas por un trasvestimiento de la identidad que se encuentra, de hecho, en el corazón de la actividad onírica.¹⁵⁶

Ubicándonos en la historia del cine, los sueños aparecieron desde los primeros años no sólo como fuente de inspiración para el relato fílmico, sino que también, para algunos pensadores, los sueños han estado presentes como modelo mismo del espectáculo, desde la perspectiva de la creación y desde la del espectador. Así pues, los sueños vincularon discurso y forma del discurso cinematográfico, al tiempo que establecieron un puente entre la ficción, su construcción y la situación en la que el espectador la recibe.

Entre otros teóricos¹⁵⁷, Edgar Morin dedicó diversas reflexiones a la relación entre sueño y cine, las cuales, en este punto, terminarán por ilustrar ciertas variaciones que la autoficción fantástica adquiere en el discurso cinematográfico, debido a su naturaleza audiovisual y dinámica.

Por eso ha habido que esperar al cine para que los procesos imaginarios sean exteriorizados original y totalmente. Al fin podemos “visualizar nuestros sueños” porque se han lanzado sobre la materia real.

Al fin, por primera vez, mediante la máquina, a su semejanza, nuestros sueños son proyectados y objetivados. Son fabricados industrialmente, compartidos colectivamente. Vuelven sobre nuestra vida despertada para modelarla, nos enseñan a vivir o no vivir. Volvemos a asimilarlos, socializados, útiles, o bien se pierden en nosotros, o nos perdemos nosotros en ellos. Ahí están, ectoplasmas almacenados, cuerpos astrales que se nutren de nuestras personas y nos nutren, archivos de alma. Habrá que intentar interrogarlos; es decir, reintegrar lo imaginario en la realidad del hombre.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Según Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, pp. 86–87.

¹⁵⁷ Ver Serge Lebovici, “Psychanalyse et cinéma” en *Revue internationale de filmologie*, 1949; Ado Kirou, *Lé surréalisme au cinéma*, Arcanes, París, 1953; Gérard Lenne, *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies*, Cerf, París, 1970.

¹⁵⁸ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 193.

GROTESCO, TRÁGICO Y CONTRAFACULTUAL

De acuerdo con Vincent Colonna, lo grotesco (mezcla de extraño, de trivialidad exacerbada y de bufonería, que uno encuentra en Rabelais, Sterne o Jarry) y lo trágico (muerte del doble heroico del autor) son otras operaciones posibles para la autoficción fantástica, que en la actualidad han conservado toda su potencia sin ser relegados a los géneros paraliterarios.

Por su parte, Mijail Bajtin señala que la estética grotesca presenta una dualidad de elementos que genera una perspectiva enriquecida del mundo, desde la cual aparecen nubladas las fronteras entre lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano, lo religioso y lo profano. Asimismo, según dicho teórico, el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual y abstracto. Entonces, al exaltar los orificios y las protuberancias del cuerpo, la importancia de éste proviene de su exposición como un cuerpo abierto, que no se encuentra separado del mundo, sino que lo absorbe y es absorbido por él; es decir, el cuerpo grotesco es un cuerpo inacabado, por lo tanto, transgrede sus propios límites y permanece en constante transformación.¹⁵⁹

Además de lo grotesco y lo trágico, hay una forma menos espectacular de producir lo irreal consubstancial a la autoficción fantástica: reinventando la propia existencia desmintiendo el estado civil, pero sin sobrepasar los límites de lo verosímil. Es decir, a través de una contradicción de hechos de notoriedad pública que propone un viaje a través de un mundo paralelo.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990, p. 24-25.

¹⁶⁰ Retomamos lo dicho por Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, pp. 89-90.

Al igual que la estética grotesca infringe ciertos límites y sus exageraciones pertenecen al ámbito de la ficción, los aspectos trágicos y contrafactuales se perfilan como hipótesis que confirman su carácter fantástico por marcar la distancia con la supuesta realidad cotidiana del autor. La muerte o el delirio del doble ficticio de éste, por ejemplo, son rasgos que se verán en repetidas ocasiones en las autoficciones fantásticas cinematográficas.¹⁶¹

LA COSIFICACIÓN DEL AUTOR

En relación a la autoficción biográfica hemos señalado la creación de su propia leyenda por parte del autor; en la autoficción fantástica, un mecanismo similar está presente, pero se ubica al extremo opuesto de la verosimilitud. En este caso el autor experimenta un “devenir-ficcional”, un estado de despersonalización, pero también de expansión y de nomadismo de sí mismo. Se trata de un efecto de reificación artística, que implica un proceso a través del cual el autor deja de ser sólo una persona, para convertirse también en un objeto estético; el autor que se autofabula en un fragmento de narración fantástica, adquiere un modo de ser suplementario, fabuloso, de héroe mitológico, en ocasiones alejado de cualquier dato referencial.¹⁶²

La obra de Takeshi Kitano ha abordado diversos ámbitos creativos y temáticos, pero en relación a la autoficción fantástica, la transformación del autor en objeto estético y/o en héroe mitológico, puede apreciarse con claridad en los personajes que Kitano interpreta en dos de sus películas: *Sonatine* (1993) y *Brother* (2000) —de las cuales es guionista y director—. Ambos dobles ficticios mantienen ciertos rasgos, e incluso el mismo nombre de pila: Aniki; se trata de personajes que pertenecen al mundo yakuza, o sea, a

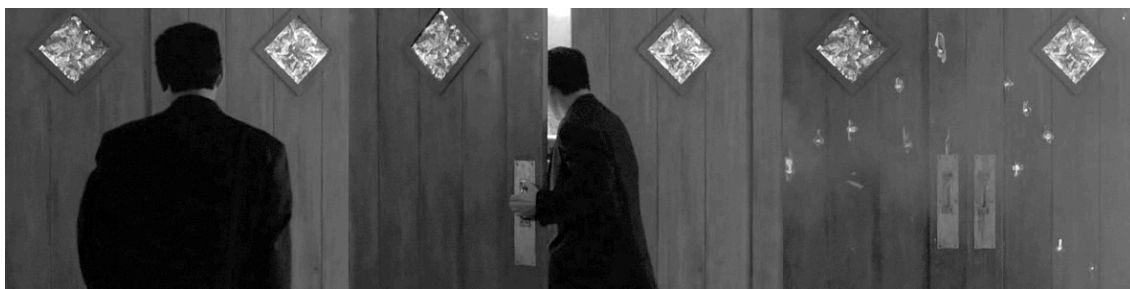
¹⁶¹ Es el caso, por mencionar algunas, de *Le testament d'Orphée*, *Léolo* y *Brother*.

¹⁶² De acuerdo con Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 77.

un universo de ficción desde el cual se ha forjado y perpetuado una imagen bastante definida de uno de las facetas de Kitano, la de un violento gángster japonés con gran sentido del humor, una profunda sensibilidad y un destino trágico.



Aniki Murakawa, personaje de Takeshi Kitano en *Sonatine*



Aniki Yamamoto, personaje de Takeshi Kitano en *Brother*

Así pues, esta reificación del autor, generalmente presente en la autoficción fantástica, se refleja en la manera en la cual determinados autores eligen

avanzar escoltados de una leyenda, dorada o negra, inestable y polimorfa, que transforma por completo su existencia en la memoria de los hombres.¹⁶³

II.5.4. AUTOFICCIÓN INTRUSA (O AUTORAL)

La definición de la autoficción intrusa propuesta para la literatura es la siguiente:

*Dans cette posture, si c'en est bien une, la transformation de l'écrivain n'a pas lieu par le truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un 'narrateur-auteur' en marge de l'intrigue.*¹⁶⁴

Según Vincent Colonna, el dogma de la desaparición del autor, simple postulado estético en sus principios, ha ocultado un mecanismo que hace que el acto de ficción contamine a su agente, y lo aleje de la realidad. Un dogma del que, además, se desprenden gran cantidad de impotencias contemporáneas, pues ha prometido mucho más de lo que podía dar; pero si, en contraste, es concebido como un rol, que el autor juega convirtiéndose en otro que sí, entonces todo se vuelve más fácil, más alegre.

Ahora bien, aunque Colonna expone una definición de lo que sería la autoficción intrusa, él mismo duda de que se trate de una tendencia autoficcional. Así también, desde nuestra perspectiva, esta presencia intrusa del autor —también relacionada con la reflexividad a la que antes hemos hecho referencia pero sin hacerse tan evidente como en la autoficción especular— no está directamente relacionada con la autoficción, pues no hay un doble ficticio definido con el cual pueda establecerse una identificación clara con el autor.

¹⁶³ Expuesto en Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 78.

¹⁶⁴ Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, p. 135.

Por otro lado, si vinculamos al cine lo expuesto como autoficción intrusa, aunque no se haya abordado como tal, ésta ha sido desde hace años objeto de análisis para teóricos y académicos cinematográficos, e identificada como la evidencia del autor presente en su obra, proclamada como tal desde la “política de los autores”¹⁶⁵, a pesar de las posturas contradictorias.

Consecuentemente, debido a la gran cantidad de estudios relacionados, llevados a cabo desde hace años por investigadores interesados en el cine; así como a la ausencia del doble ficticio del autor en el relato de la obra, que es uno de los ejes de la presente investigación, no hemos incluido en nuestro análisis a la autoficción intrusa o autoral.

II.6. SOBRE LOS PROTOCOLOS, LAS POSTURAS Y LAS OBRAS POR ANALIZAR

Desde las primeras páginas de este trabajo, ha sido fundamental aclarar, continuamente, que nuestro objetivo no es imponer una serie de categorías rígidas en las cuales encasillar determinadas películas para clasificarlas como autoficcionales.

Por un lado, en el caso de los protocolos de identidad y modal, lo que hasta aquí se ha descrito son formas, funciones, índices y contextos que se tomarán en cuenta para aclarar la existencia de uno u otro protocolos en los filmes por estudiar según su carácter autoficcional.

¹⁶⁵ Nuevamente nos basamos en la correspondiente compilación realizada por Antoine de Baecque: “La política de los autores incorpora y anuncia aquí el aforismo de Luc Moullet, ‘La moral es una cuestión de *travellings*’, retomado y vuelta al revés por Jean-Luc Godard, ‘Los *travellings* son una cuestión de moral’: dicho de otro modo, ‘la moral de un filme (su contenido, su mensaje político, si se prefiere) está íntimamente relacionada con la forma cinematográfica desplegada por el autor (encuadres, movimientos de cámara, montaje, o sea la realización)’... Al menos en cierta medida, el autor es siempre, para él mismo, su propio tema. Sea cual sea el guión, es la misma historia la que nos cuenta, o por cuanto la palabra ‘historia’ puede prestarse a confusión, digamos que es siempre la misma mirada y el mismo juicio moral vertidos sobre la acción y los personajes.” en Antoine de Baecque, “Prólogo” en Antoine de Baecque (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, pp. 21 y 101.

Y, por otro lado, en relación a las posturas autoficcionales consideradas, lo que nos interesó fue distinguir los diferentes mecanismos y procedimientos, de que un autor puede disponer, para elaborar aquellas obras en las cuales intervengan uno o más dobles ficticios suyos.

La autoficción como práctica creativa, precisamente apuesta por la alteración de los límites, con lo cual resulta congruente considerar la inexistencia de una autoficción, ya sea biográfica, fantástica o especular, en estado puro; en todo caso, alguna de las posturas sobresaldrá como línea principal del discurso, pero los rasgos que caracterizan al resto, no sólo suelen estar presentes, sino que incluso sirven para apoyar la configuración de la obra como una autoficción.

Igualmente, ya que la construcción autoficcional podría semejarse a las estructuras denominadas “fractales”¹⁶⁶, aquellos rasgos señalados, por ejemplo, en la autoficción fantástica, son útiles para ubicar, en general, índices de la ficción en obras que respondan más claramente a las otras posturas; al igual que aquellas características de la biográfica o de la especular, sirven para indicar, en una autoficción cualquiera, modos en los cuales se lleva a cabo la identificación entre un autor y su doble ficticio. En el caso de la especular, la cuestión resulta incluso más ambigua, pues los atributos relacionados son susceptibles de aclarar, en pequeña escala, tanto la existencia del protocolo de identidad como la del modal, en una obra autoficcional.

Con lo expuesto hasta aquí, puede apreciarse que el panorama de autoficciones cinematográficas se presenta sumamente amplio, y entonces,

¹⁶⁶ **fractal**. (Del fr. *fractal*, voz inventada por el matemático francés B. Mandelbrot en 1975, y éste del lat. *fractus*, quebrado). m. Fís. y Mat. Figura plana o espacial, compuesta de infinitos elementos, que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe. U. t. c. adj. en Diccionario de la lengua española 23ª edición en www.rae.es

para observar su funcionamiento en obras determinadas, resultó necesario definir un criterio de selección. Así pues, dado que esta forma de análisis se encuentra aún en estado incipiente, decidimos recurrir a los índices de la autoficción en su versión más simple.

En primer lugar, las tres opciones de considerar la imagen y/o el nombre para establecer un protocolo de identidad aparecen como un punto de partida inequívoco, pues aclaran las opciones básicas a partir de las cuales un autor de cine puede diseñar un doble ficticio —el autor comparte cuerpo y nombre con un personaje; el autor comparte sólo el cuerpo con un personaje; el autor comparte sólo el nombre con un personaje—.

En segundo lugar, las posturas autoficcionales consideradas en esta investigación —biográfica, especular y fantástica— reproducen las tres estrategias fundamentales que siguen aquellas obras en las cuales participa algún doble ficticio del autor.

Caro diario, *Husbands and wives* y *Léolo* constituyen ejemplos de cada una de las tres formas de considerar la imagen y/o el nombre en articulación con una de las tres posturas autoficcionales. En el caso de *Caro diario* y de *Husbands and wives*, se trata de obras que pertenecen a autores —Nanni Moretti y Woody Allen— que, desde el inicio de su carrera, se han distinguido por la introducción de su cuerpo y de rasgos de su personalidad en sus ficciones; no obstante, las películas elegidas presentan particularidades que estudiaremos en las páginas siguientes, y que resultaron especialmente útiles para aclarar diversos aspectos revisados a nivel teórico en el presente capítulo.

En el caso de *Léolo*, éste aparece como un filme en el cual es posible observar uno de los modos menos recurridos del protocolo de identidad en cine; aquella a partir de la cual el doble ficticio comparte el nombre con el

autor, pero es encarnado en el cuerpo de otro actor. Asimismo, a pesar de que la autoficción fantástica cinematográfica es frecuente, dicha película incluye características que, tal como veremos con detalle en el quinto capítulo, permiten estudiar con gran profundidad rasgos de la autoficción que hasta ahora sólo hemos indicado.

En las tres películas seleccionadas sería posible señalar ciertos aspectos ubicados entre los rasgos de las otras posturas autoficcionales, pero sólo se hará alusión a ellos en el caso de que eso resulte útil para subrayar el modo en el que se expresan, tanto el carácter autoficcional de la obra, como su tendencia biográfica, especular o fantástica.

III. LA AUTOFICCIÓN BIOGRÁFICA EN *CARO DIARIO*

III.1. NANNI MORETTI Y *CARO DIARIO*

Después de tres cortometrajes¹⁶⁷ y cinco largometrajes¹⁶⁸, escritos, dirigidos y protagonizados por él mismo, Nanni Moretti realizó *Palombella rossa* (1989); una película que, en ese momento, apareció como una simbólica recapitulación de su obra.

Por un lado, dicho filme incluye tanto fragmentos de *La sconfitta* (1973), primer cortometraje, como alusiones al resto de la producción morettiana; dos aspectos con los cuales se subraya la continuidad que va, desde los inicios de la carrera cinematográfica del autor, hasta ese punto. Por otro lado, la narración de *Palombella rossa* está guiada no por las acciones de Michele Apicella, nombre del doble ficticio de Moretti también en *Sogni d'oro* (1981) y en *Bianca* (1984) —en *Io sono un autarchico* (1976) y en *Ecce Bombo* (1978) es Michele a secas—, sino por la reconsideración que éste lleva a cabo de su pasado y de sus recuerdos, incluida su infancia; tomando con ello una distancia crítica ante sus reacciones y radicales posturas ideológicas, las cuales ya aparecerán de forma matizada en las siguientes películas.

Asimismo, el camino de la autarquía, elegido y defendido por Nanni Moretti desde el inicio de su carrera, adquirió con *Palombella rossa* mayores

¹⁶⁷ *La sconfitta* (1973), *Paté de bourgeois* (1973) y *Come parli frate?* (1974).

¹⁶⁸ *Io sono un autarchico* (1976), *Ecce Bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981), *Bianca*, (1984) y *La messa é finita* (1985).

dimensiones, pues se trata del primer proyecto producido por la Sacher Film, fundada en 1986 por el mismo Moretti y Angelo Barbagallo.¹⁶⁹

Hasta ese momento, la cinematografía de Nanni Moretti había mantenido una línea más o menos estable; sus películas se desarrollaban en torno a él mismo, aunque representado por un personaje que, sin repetirse íntegramente, aparecía en todos los casos elaborado sobre el propio cuerpo del autor.

El nombre de pila Michele también emergía como una constante que, a partir de *Sogni d'oro*, sería especificado aún más con el apellido Apicella, el cual, tal como hemos señalado en el capítulo anterior, coincide con el de la madre del autor —Agata Apicella Moretti—. Al respecto, *La messa é finita* (1985) se distinguía del resto por ser el único largometraje en que el protagonista llevaba un nombre distinto, Don Giulio; sin embargo, una aclaración hecha por Moretti confirmaba, si no la completa identificación con el resto de sus dobles ficticios, al menos sí una ambigua relación con ellos.¹⁷⁰

Peut-être que le protagoniste de *La messa é finita* s'appelle aussi Michele. Je crois que les prêtres changent souvent de nom lorsqu'ils sont ordonnés. Ici, il s'appelle Don Giulio—Don Michele ça ne sonnait pas bien mais peut-être qu'avant son ordination il s'appelait Michele.¹⁷¹

De acuerdo con críticos como Jean A. Gili, hasta *Palombella rossa*, la cinematografía morettiana había sido identificada como de carácter

¹⁶⁹ La productora Sacher Film toma su nombre de la *Sacher torte*, una tarta de chocolate de origen austriaco a la cual los dobles ficticios de Moretti le profesan una explícita devoción en diferentes películas: "...la Sacher Film, la Sacher che fa i film, la Sacher che è cinema (si è già detto, li pensa, li gira e li giudica). La Sacher, infatti, accenna ancora al prodigio dell'autarchia, ma la sua vera essenza é, lo si è detto, il rovesciamento allegorico del Cinema Ufficiale, la sua limpida ri-produzione, la voce dell'interno. Il punto in comune con l'autarchia rimane il procedimento inesausto di *contrazione* del cinema all'interno dell'immagine filmica, per resistere al dissolvimento generale di immagini e significati nel flusso audiovisivo..." en Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, Il castoro cinema, Milano, 2001, p. 112.

¹⁷⁰ "Don Giulio, è ancora e sempre Michele" en Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 89.

¹⁷¹ Jean A. Gili, "Nanni Moretti. 'Des films pour exorciser mes obsessions'. Entretien avec Nanni Moretti" en *Positif* núm. 311, enero de 1987, p.14.

autobiográfico, pero dicho carácter era considerado desde una perspectiva, más bien, simbólica, ideológica e, incluso, existencial.

Michele Apicella può essere di volta in volta un attore di una troupe teatrale (*Io sono un autarchico*), uno studente (*Ecce bombo*), un regista (*Sogni d'oro*), un professore di liceo (*Bianca*), un sacerdote (*La messa é finita*), un uomo politico che gioca a pallanouto (*Pallombella rossa*), ma non é altro che una variazione sul tema di un unico personaggio, proiezione cinematografica di Nanni Moretti il quale, a metà strada tra l'introspezione autobiografica e l'invenzione comico-drammatica, continua a mettere in scena la angosce esistenziali di un individuo che affronta una società priva di punti di riferimento etici e ideologici.¹⁷²

O sea, se trataba de filmes a través de los cuales se ofrecía un “retrato panorámico”, e incluso alegórico, del ámbito generacional, social, cultural y político al que pertenecía el autor.

Moretti's insistent return to that moment of “great desperation and confusion,” when youth culture aspired to make sense of its revolution, confers on Michele Apicella, no matter what role he assumes in the film of the moment, the status of generational signifier...

So insistent is Moretti's camera on linking Michele's physical presence to his particular cultural milieu that his body becomes a metaphor of the social body from which it emerges... Thus, as the filmography progresses and we watch that body age, the hair shorten, the mustache and beard appear or disappear, we interpret the somagraph as the story of the changes in the body politic —“the petite bourgeoisie in red”— to which it corresponds.¹⁷³

Sin embargo, a pesar de que todas las películas giraban en torno a un personaje elaborado sobre el cuerpo de Nanni Moretti, así como también sobre aspectos de su entorno, en ningún momento dejaba de hacerse evidente cierta distancia con respecto a la vida privada del autor.

Al año siguiente de terminar *Palombella rossa*, Moretti realizó *La cosa* (1990); un documental acerca de un período determinado del Partido

¹⁷² Jean A. Gili, *Nanni Moretti*, Gremese Editore, Roma, 2006, p. 5.

¹⁷³ Millicent Marcus, “The Return of the Referent” en *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2002, p. 287.

Comunista Italiano. Esta película, aunque documental, sigue la línea morettiana por determinadas preocupaciones políticas que pone en evidencia, así como también por el registro cómico que presenta; no obstante, fue la primera vez que el autor permaneció detrás de la cámara.

Después de *La cosa*, vendrían *Caro diario* y *Aprile* (1998); dos películas que se distinguirían, tanto de la obra anterior como posterior de Nanni Moretti, por el cambio que dan en relación al doble ficticio del autor. En ambos casos la narración gira en torno a un personaje que aparece bajo el nombre de Nanni Moretti, e igualmente, en los dos filmes, el autor centra el relato en algunos aspectos de su vida privada.

Entonces, retomando lo dicho por diversos investigadores, a pesar de las diferencias existentes entre *Caro diario* y *Aprile*, estos filmes muestran un vínculo que los aparta de aquellos en los que Michele es protagonista.

In *Caro diario* e in *Aprile* gli indizi di realtà si fanno prepotenti: Nanni è il nome del protagonista; gli amici non hanno bisogno di interpretare ruoli (come è successo in quasi tutti i film precedenti) per entrare a far parte dell'universo creativo dell'autore.

...il Nanni di *Caro diario* e *Aprile* è ormai diverso da Michele Apicella e in lui il rifiuto violento, il fastidio isterico, hanno lasciato il posto a una sorta di rassegnato distacco. Michele diventato Nanni in *Caro diario* subisce gli altri senza reagire, al massimo sottraendosi. Oppone una resistenza passiva a cui non eravamo abituati. Il moralista intollerante, per la prima volta, compatisce, sembra persino perdonare... Tante cose, del resto, non sono più le stesse in *Caro diario*, film di mutazione.¹⁷⁴

No obstante, incluso cuando para parte de la crítica y también para algún investigador¹⁷⁵, una era prácticamente continuación de la otra, desde una perspectiva con la que nosotros concordamos, la forma de *Aprile* no es la

¹⁷⁴ Piera Detassis, "Prefazione" en *Nanni Moretti*, Dino Audino Editore, Roma, 2001, pp. 5 y 8.

¹⁷⁵ Nos remitimos a la cita original: "Il processo d'esplicitazione diaristica cominciato in *Caro diario* trova un naturale proseguimento e una conclusione in *Aprile*" en Giuseppe Coco, "Un film lungo due film: da *Caro diario* ad *Aprile*" en su libro *Nanni Moretti: cinema come diario*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2006, p. 86.

misma que la de *Caro diario*; la atmósfera de ambas difiere, y del diario pasamos, en todo caso, a una obra inspirada en las películas de familia.

La forma film, allora, di *Aprile* non è il diario. La critica non se ne accorge, ma siamo molto lontani dalle atmosfere di *Caro diario*... Tutto ciò che si vede in *Aprile* è palesemente accaduto, come sono effettivamente accadute le immagini che si vedono nei *film di famiglia*, cerimonie, vacanze, compleanni, piccole finzioni e messe in scena. Il tentativo di cubismo cinematografico, la frantumazione ronconiana del personaggio naufragano a contatto con l'evidenza indubitabile del *film di famiglia*...¹⁷⁶

Tal como anticipamos en el capítulo anterior, en este punto es posible deducir que, en general, la cinematografía de Nanni Moretti puede analizarse desde diferentes perspectivas vinculadas con la práctica autoficcional; pero *Caro diario* y *Aprile* aparecen como obras cuyas características son susceptibles de aclarar, sobre todo, aspectos de la autoficción biográfica, así como también del protocolo de identidad en su versión más completa en cine, es decir, aquel en el cual autor y doble ficticio comparten tanto la imagen como el nombre.

Ahora bien, en el caso de la presente investigación, hemos centrado nuestro análisis sólo en *Caro diario* por dos razones fundamentales. Por un lado, consideramos que la exposición de los rasgos de las posturas autoficcionales que abordamos, resulta más contundente si nos referimos a una obra en particular. Y, por otro lado, aunque *Aprile* presenta una construcción del doble ficticio del autor similar a la de *Caro diario*, en el caso de esta última, el desarrollo, las variantes y las constantes de los tres capítulos que constituyen el relato —“In Vespa”, “Isole” y “Medici”—, contribuirán a que las estrategias de la autoficción biográfica se expongan con mayor profundidad.

¹⁷⁶ Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 150.

III.1.1. *CARO DIARIO* EN LA CINEMATOGRAFÍA DE NANNI MORETTI

Antes se ha indicado que la obra de Nanni Moretti ya era, desde sus inicios, reconocida por el hecho de que presentaba una tendencia autobiográfica, lo cual era argumentado por las constantes referencias que el protagonista, interpretado por el autor, hacía de su propio entorno. Para algunos investigadores, se trataba incluso de secuelas de una misma película, en las cuales se presentaban momentos o enfoques diferentes de un personaje principal, en torno al cual se organizaba el relato global.

Consecuentemente, no resulta sorprendente que gran cantidad de libros dedicados a la obra de Nanni Moretti, a pesar de las diferentes calidades de análisis y enfoques, aparezcan estructurados sobre las transformaciones de Michele (Apicella), primero; de Nanni, después, y, por último, del resto de sus dobles ficticios.¹⁷⁷

En ese contexto, la aparición de *Caro diario* es considerada, de modo generalizado, como un cambio radical en relación al resto de la filmografía de este autor pues, como se ha dicho antes, es el primer caso en el que Nanni Moretti construye a su doble ficticio no sólo sobre su propio cuerpo, sino también sobre su nombre completo y sobre parte de su biografía, es decir, sobre datos verificables.

Siguiendo un mero orden cronológico, a continuación haremos un breve repaso de aspectos que no hemos mencionado arriba sobre *Caro diario*, estudiados en algunas publicaciones que se estructuran según el devenir de la

¹⁷⁷ Entre dichos libros podemos mencionar los siguientes: Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, Il castoro cinema, Milano, 2001; Georgette Ranucci e Stefanella Ughi (cura), *Nanni Moretti*, Dino Audino Editore, Roma, 2001; José Miguel Valdecantos, *El cine de Nanni Moretti*, Ediciones Jaguar, Madrid, 2004; Jean A. Gili, *Nanni Moretti*, Gremese Editore, Roma, 2006; Giuseppe Coco, *Nanni Moretti: cinema come diario*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2006

obra morettiana, las cuales, desde nuestro punto de vista, enriquecen la exposición del panorama analítico en torno la película y, en general, aportan elementos a nuestro propio análisis.

Según Flavio De Bernardinis, en *Caro diario* Nanni Moretti asume, de modo explícito, su propio cuerpo como un *corpo cinema*, y de este modo abandona el disfraz del *personaggio filmico*. Retomando a Pasolini, dicho crítico también expone que en este filme morettiano, el cual constantemente parece recomenzar, el cine expresa la realidad con la realidad, pues no se percibe el problema de la representación del mundo por medio de un sistema de símbolos, sino que la realidad se expresa a sí misma a través del cine.

Michele Apicella è finalmente Moretti anche se a volte Moretti sembra di nuovo Apicella ma poi no, è sempre Moretti che comunque... La condizione di *Caro diario* sembra allora quella del *transito*, un procedere attraverso impercettibili spostamenti, ritorni piccolissimi, accelerazioni microscopiche, dietrofront appena abbozzati. Perché la verità è ormai chiara e semplice: più Moretti agisce allo stesso modo e meno appare identico a se stesso. Più il film ricomincia da capo —*Caro diario*...— e meglio il cinema, abbandonati i vincoli della “struttura filmica” organica, autosufficiente, perfetta e beata di sé, fa leva sulla realtà perché possa esprimersi libera, incoerente e solitaria.¹⁷⁸

Por otro lado, este trabajo llama la atención sobre la vinculación entre *La cosa* y *Caro diario* a través de su pertenencia al cine, a pesar de no poder catalogarlos como filmes, en un sentido estricto del término; una cuestión que se demuestra, por ejemplo, con la alteración de la estructura narratológica de origen aristotélico de “nodo, peripezia, scioglimento, catastrofe, catarsi”.¹⁷⁹

Asimismo, De Bernardinis subraya cómo los juegos de oposición de *Caro diario*, presentes en diferentes niveles —cine/filme, dentro/fuera,

¹⁷⁸ Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 134.

¹⁷⁹ Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 132.

personaje/autor—, no generan una progresión dialéctica, sino que aclaran la forma en la cual el texto puede deslizarse continuamente en el contexto.

...il film fiorisca istantaneamente in cinema, l'autore scarti a ripetizione nel personaggio: l'esperienza del transito, insomma, e cioè la Vespa, le isole, i medici. Il film si rompe, non si nega.¹⁸⁰

Ahora bien, desde la perspectiva de algunos interesados en la obra de Moretti, como José Miguel Valdecantos, *Caro diario* y *Aprile* se distinguen del resto de la cinematografía morettiana porque son películas de carácter autobiográfico, prácticamente en el sentido documental que Philippe Lejeune sugiere para considerarlas como tales.¹⁸¹

Moretti prescinde del personaje de Michele Apicella e introduce directamente como protagonista... al propio sujeto de las situaciones (re)presentadas, es decir, a Nanni Moretti. El cineasta pasa a ser el único y verdadero responsable de todo aquello que nos va a contar y, esta vez, lo será además a cara descubierta, sin ningún tipo de juego ni metáfora: como auténtico y sincero narrador de su propia vida.¹⁸²

Aunque es evidente que nosotros no compartimos dicha apreciación, lo que al respecto nos parece interesante, es el hecho de que, a pesar de la carga ficcional de ambas películas, para algunos Nanni Moretti aparece, en *Caro diario* y *Aprile*, como el autor de un relato autobiográfico, lo cual es conseguido gracias al candor con el que puede recibirse un relato, elaborado con un cierto tono confidencial y sin elementos fantásticos, en el cual autor y doble ficticio coinciden en imagen y en nombre.¹⁸³ Es decir, se trata de la

¹⁸⁰ Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 134.

¹⁸¹ Por ejemplo: "Peter Aspdén maintains: '[Moretti's] previous work has always contained autobiographical undertones, but this time he has gone all the way'... and according to Emanuela Martini *Dear Diary* is 'exclusively autobiographical'" en Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti. Dreams and diaries*, Wallflower Press London & New York, London, 2004, p. 32.

¹⁸² José Miguel Valdecantos, *El cine de Nanni Moretti*, p. 166.

¹⁸³ Nos remitimos al capítulo I y a lo que Philippe Lejeune indica al respecto: "Rien à voir avec le cinéma de fiction, ses lourdes équipes, ses moyens sophistiqués, braqués sur des acteurs payés qui jouent des rôles, répètent les scènes — même si le scénario s'inspire des souvenirs du

prueba de una recepción inadecuada, la cual denota la carencia del horizonte de expectativas relativo a la autoficción; carencia a la cual hicimos referencia en capítulos anteriores y sobre la que Vincent Colonna llamó la atención en sus trabajos correspondientes.¹⁸⁴

Jean A. Gili, por su parte, estima que el impacto que causó *Caro diario* se debe, en principio, a su tono cercano a la improvisación, al comentario humorístico y malicioso, y a la libertad de las imágenes. Igualmente, resalta el cambio de registro al analizar la estratificación social de una ciudad como Roma, percibida a partir de la organización de los barrios y de la arquitectura de las casas; la fragmentación cultural, evidenciada durante la peregrinación por las Islas Eolias; así como la fragilidad del protagonista enfermo, transmitida a través de la experiencia de un ser que se encuentra indefenso ante la “autoridad” del cuerpo médico.¹⁸⁵

Otro aspecto a subrayar, desde la perspectiva de Gili, es la libertad expresiva y estilística que, en *Caro diario*, Nanni Moretti muestra, como personaje y como autor, en diferentes sentidos.

Così, in un cinema che coltiva la semplicità, l'immediatezza nel modo di mostrare le persone e l'ambiente in cui vivono, Moretti impone un approccio “di petto”... che impedisce di distogliere lo sguardo, non concedendo alcuna scappatoia... Nanni non si piega ad alcun effetto di stile, afferma la propria libertà di cantore che, anche quando è assolutamente personale, rimane assolutamente universale: il suo “diario” è una confessione che non ha nulla di impudico o di compiacente; è la testimonianza che un uomo dà di

réalisateur. Nous sommes envoûtés par la fiction au point de la prendre avec candeur pour l'autobiographie.” en Philippe Lejeune, “Ciné-moi” en *La faute à Rousseau*, p. 22.

¹⁸⁴ Al respecto de dicha carencia de horizonte de expectativas cabe citar a Vincent Colonna de nuevo: “Imaginons un texte publié sans que son genre ne soit défini, bien que l'écrivain en soit l'un des personnages. Un tel ouvrage sera forcément lu de façon référentielle, comme une œuvre autobiographique. Les habitudes de lecture contemporaines sont ainsi faites que le public opère toujours spontanément une indexation biographique d'une œuvre où l'auteur s'est représenté. Si par la suite l'écrivain déclare que son texte est une fiction, cette déclaration n'abolira pas la situation de fait établie. Elle rendra le livre ambigu ou contradictoire, mais ne réussira pas à redéfinir complètement son statut.” en Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, p. 170.

¹⁸⁵ De acuerdo con lo dicho por Jean A. Gili, *Nanni Moretti*, p. 31.

se stesso, un uomo che cerca di indicare la strada di una perduta lucidità in un mondo che con il passare del tempo diventa sempre di più il mondo dell'illusione e della schizofrenia.¹⁸⁶

De los libros que recorren en orden cronológico la obra de Moretti, el de Giuseppe Coco es quizá el que más hincapié hace sobre el hecho de que se trata de una cinematografía compuesta por obras vinculadas de modo sumamente íntimo; tanto, que según Coco, el conjunto puede ser considerado como un único filme de naturaleza autobiográfica el cual, además, conlleva una función terapéutica.

Autobiografismo diarístico, quindi, come conoscenza di se stessi e di ciò che circonda il soggetto, come mezzo d'analisi, di conoscenza del reale e come "terapia" per superare la proprie mancanze, la proprie difficoltà e nevrosi attraverso la messa in scena...

In questa ottica, quindi, i film di Moretti possono essere visti come capitoli di un unico film/diario... C'è un'evoluzione in tutto questo, un cammino preciso che trova una chiarezza interpretativa radicata proprio nella materia filmica che Moretti ci ha, finora, consegnato.¹⁸⁷

En el tránsito de una película a otra, Giuseppe Coco subraya el que, en *Caro diario*, Moretti por fin se pone en escena a sí mismo, y también el hecho de que la forma diarística, observada en el resto de la obra morettiana, en este caso se hace del todo explícita.

III.1.2. ANÁLISIS DE *CARO DIARIO* DESDE PERSPECTIVAS DIVERSAS

Ahora bien, *Caro diario* también ha sido abordada de modo independiente al giro que simbolizó en relación al resto de la cinematografía morettiana. Por un lado, ciertos investigadores han estudiado la obra de Moretti, así como *Caro diario*, según diversas perspectivas como son las relaciones que establece con

¹⁸⁶ Jean A. Gili, *Nanni Moretti*, p. 35.

¹⁸⁷ Giuseppe Coco, *Nanni Moretti: cinema come diario*, pp. 2-3.

lo grotesco, con cuestiones actuales sobre la identidad, con la posmodernidad e, incluso, como representante sobresaliente del cine contemporáneo.¹⁸⁸ Por otro lado, unos años después de su aparición y, en parte, por los premios que recibió en diversos festivales¹⁸⁹, en Italia llegó a editarse un libro enteramente dedicado a *Caro diario*.¹⁹⁰

En el libro *El corpo y la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, su autor, Roberto De Gaetano, dedica algunas páginas a los diversos modos en los cuales la obra de Moretti puede vincularse con lo grotesco contemporáneo del cine italiano. Al respecto, De Gaetano se detiene en *Caro diario* porque considera que se trata de un filme que, en ese contexto, vincula las dos tradiciones más significativas del cine italiano, el neorrealismo y la comedia *all'italiana*.

In *Caro diario* ritroviamo entrambi gli elementi: nel primo episodio abbiamo il concatenamento fra veggenza e erranza per le strade e i palazzi di Roma, dove emerge il tema della soglia invalicabile, della difficoltà a trasformare la visione in azione, ad operare il passaggio dal ruolo di spettatore a quello di patricante di un ballo che si trasforma, a passaggio avvenuto, in una serie di posture grottesche e statiche; nel secondo episodio troviamo i versi grotteschi degli animali in cui si risolvono le telefonate fra adulti e bambini sull'isola tiranneggiata da questi ultimi: lo stucchevole e dominante infantilismo linguistico viene "abbassato" nei versi degli animali...¹⁹¹

¹⁸⁸ Como ejemplo cabe mencionar las siguientes publicaciones: Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni Editore, Roma, 1999; Roberto De Gaetano, *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Lindau, Torino, 2002; Millicent Marcus, "The Return of the Referent" en *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2002; Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti. Dreams and diaries*, Wallflower Press London & New York, London, 2004.

¹⁸⁹ Por mencionar sólo los galardones de mayor impacto mediático, en 1993 *Caro diario* recibe el Nastro d'Argento, otorgado por el Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici Italiani; durante el 47º Festival de Cannes, recibe el premio por la mejor dirección; obtiene el Ente David di Donatello dell'Accademia del Cinema Italiano, y también es premiado con el Golden Globe Award, de la Hollywood Foreign Press Association, como mejor película italiana.

Ver también lo dicho por Piera Detassis: "Non ricordo se ho capito subito che si avviava a diventare un film di culto, il più famoso della filmografia di Nanni Moretti, premiato a Cannes per la regia, amato e sviscerato in ogni sua virgola da pubblico e recensori" en Piera Detassis, "*Caro diario*, l'universo in forma breve" en *Caro diario*, Edizioni del Centro Studi Lipari, 2002.

¹⁹⁰ Piera Detassis (cura), *Caro diario*, Edizioni del Centro Studi Lipari, 2002.

¹⁹¹ Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera*, pp. 113-114.

Este mismo autor dedicó un libro a la obra de Nanni Moretti; una publicación cuya estructura se basa en una serie de estudios transversales sobre el cine morettiano. En *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, De Gaetano se enfoca en el icono-Moretti, y lo analiza como el paradójico resultado del proceso de diseminación de una identidad.

Se trata de un amplio y mixto análisis del cual nos interesa mencionar algunas consideraciones sobre *Caro diario*, que aportan aspectos en los cuales aún no nos hemos detenido. Según señala el autor, en *Caro diario* aparece, de modo sobresaliente, un tema fundamental en la obra de Moretti, es decir, la individuación y la emergencia de la relación entre el evento y la palabra.

...il rapporto fra l'evento e la parola, fra qualcosa che preme per essere detto e l'incapacità o impossibilità a dire in modo nuovo. La pressione inesorabile ma sterile di un *dovere* —dover dire, dover parlare, dover testimoniare— e la gioia per la liberazione di un *desiderio* —fare un musicale— che si collochi oltre il dovere: è su questa differenza che si sviluppa l'asse tematico del film.¹⁹²

Todavía retomando a De Gaetano, en *Caro diario*, aunque también común al resto de la filmografía morettiana, el baile es considerado como objeto de deseo absoluto, sintetizado en el musical sobre el pastelero trotskista, y que deviene un símbolo central vinculado, evidentemente, con el cuerpo del protagonista.

È come se attraverso il corpo danzante si affermasse una sorta di pienezza di vita, di gioiosa leggerezza, assente da ogni altra forma di esperienza.

...È il sogno impossibile di un corpo disancorato, "libero", dall'insieme di contrasti pulsionali, di tensioni disarticolanti, deformanti, laceranti.

Questa libertà sembra ritrovarsi —in *Caro diario*— a partire dallo sguardo: la nostalgia del corpo, della libertà del corpo, sembra essere stata assunta dallo sguardo; lo sguardo si fa libero, meno schiavo del corpo nevrotico.¹⁹³

¹⁹² Roberto De Gaetano, *La sincope dell'identità*, p. 52.

¹⁹³ Roberto De Gaetano, *La sincope dell'identità*, pp. 58–59.

En relación con lo anterior, cabe resaltar las diferentes señales que se observan en *Caro diario* como muestra del giro, hacia una nueva libertad creativa y de representación, en la obra de Nanni Moretti; una liberación considerada, en cierta forma, como una sensación de ligereza.

Con *Caro diario* viene a smarrirsi la rigidità morale e, in fondo, adolescenziale, di Michele Apicella e di don Giulio, e viene a determinarsi una leggerezza che —nonostante il tenore drammatico, soprattutto dell'ultimo capitolo— deviene il tono dominante del film.

Con *Caro diario* le cose cambiano, non ci troviamo di fronte a un'antiformazione; il soggetto non è più relegato nell'istituzione (scuola, chiesa, politica? E negli spazi chiusi, socialmente codificati, ma acquista una libertà e un movimento che prima non aveva. Una libertà che accompagna la diradazione dello spazio sociale..., ma soprattutto la *disponibilità all'ascolto* che sostituisce il sospetto... Il personaggio si mette in movimento, si rende disponibile all'esperienza de ciò che incontra, di ciò che gli viene incontro.¹⁹⁴

Asimismo, para De Gaetano es claro que no se trata de una obra referencial ni autobiográfica; desde su perspectiva, *Caro diario* se constituye como un espacio donde vida y ficción se hacen indiscernibles, un espacio creado a partir de la simulación del actor, que se ubica a medio camino entre la persona y el personaje.¹⁹⁵

Finalmente, mencionaremos el interés que este investigador pone en la defensa que el protagonista de *Caro diario* hace sobre su pertenencia a una minoría; un aspecto más que aparece vinculado con la estética de lo grotesco, así como con el enfrentamiento que ésta expresa entre la posición dominante del mundo, y la del hombre como individuo.

Essere sempre contro, appartenere sempre a “una minoranza” (come sostiene in *Caro diario*), essere sempre lo sguardo critico, moralista, contraddittorio, che non si integra mai con una

¹⁹⁴ Giuseppe Coco, *Nanni Moretti: cinema come diario*, pp. 34 y 123.

¹⁹⁵ Retomamos lo dicho por Giuseppe Coco, *Nanni Moretti: cinema come diario*, pp. 51–52.

posizione dominante, perché è proprio della posizione dominante essere un insieme di cliché. E non ha importanza che questo continuo contrapporsi sia spesso animato da contraddizioni.¹⁹⁶

En *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, Millicent Marcus analiza las transformaciones del cuerpo de Moretti en su cinematografía. Entre otros aspectos, que ya hemos señalado antes, Marcus sugiere que en el capítulo “In Vespa”, al visitar el monumento en honor a Paolo Pasolini en yuxtaposición con el visionado de *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1986), Moretti rinde un homenaje al cineasta asesinado en Ostia, pero también afirma una vinculación entre la obra y el pensamiento de éste con su propia filmografía.

This act of homage is rich with personal significance for a filmmaker who traces his own lineage back to the committed cinema of the ‘60s and ‘70s. Only in its juxtaposition with the *Henry* sequence, however, does the allusion to Pasolini reveal its full logic. If the defense of splatter films is predicated on the denial of their literal level... then Pasolini’s death offers the most powerful of counterarguments: Pasolini was the victim of a splatter film.¹⁹⁷

Del mismo modo, desde la perspectiva de este trabajo, el capítulo central de *Caro diario*, “Isole”, muestra la relación más cercana que dicha película mantiene con el resto de la anterior filmografía morettiana, pues se hace presente la sátira hacia la vida contemporánea, aunque en esta ocasión ya no está encarnada en el cuerpo del protagonista, el cual permanece como espectador, sino en el de su amigo Gerardo.

Por último, de acuerdo con Marcus, consideramos importante mencionar, en relación al capítulo “Medici” de *Caro diario*, el hecho de que Moretti dispone de su cuerpo como si fuera una lámina donde grabar su propio lenguaje de

¹⁹⁶ Roberto De Gaetano, *La sincope dell'identità*, pp. 90–91.

¹⁹⁷ Millicent Marcus, “The Return of the Referent”, pp. 293–294.

autenticidad cinematográfica; un mecanismo enfatizado, además, por el uso del material documental que se filmó en 16 mm durante su última sesión de quimioterapia.

The doctors simply misread Moretti's body —or to be more precise, their reading remains epidermal—. The constant itching that had led Moretti to seek medical help in the first place was never interpreted as a signifier of some deeply concealed signified —the disease of Hodgkin's lymphoma— but was treated as a local phenomenon of allergic or psychological origin.¹⁹⁸

En su libro *The cinema of Nanni Moretti. Dreams and diaries*, Ewa Mazierska y Laura Rascaroli dedican una serie de análisis a la obra morettiana, desarrollados a partir de elementos que atraviesan dicha filmografía de modo global.

Aunque en cada capítulo se señalan, de modo transversal, ciertos aspectos de *Caro diario*, nos interesa destacar uno, en el cual, las autoras recorren diferentes posturas que los críticos han tenido sobre la relación de identidad entre el protagonista y el autor de esta película; “The assertion that in *Dear Diary* Moretti plays himself, or even *is* himself”.

Both those who support and those who are critical of the opinion that *Dear Diary* is true autobiography (or a film which is a close to this ideal as possible) base their opinions on the characteristics of certain fragmentes of the film, as well as on exclusively formal aspects, ignoring other fragmentes and other features.¹⁹⁹

Asimismo, Mazierska y Rascaroli subrayan que, en *Caro diario*, Moretti no se presenta a sí mismo en una posición privilegiada o superior a la del resto de los personajes, sino que, al contrario, se ubica como casi inferior a ellos. Según ellas, lo anterior puede notarse, por ejemplo, en el hecho de que Moretti, cuando se encuentra con Jennifer Beals y Alexander Rockwell, no se

¹⁹⁸ Millicent Marcus, “The Return of the Referent”, pp. 296–298.

¹⁹⁹ Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti*, pp. 31–32.

representa como un productor de arte, sino como un consumidor, además, de naturaleza poco sofisticada.

He meets, as if by chance, *Flashdance* star Jennifer Beals, who is strolling with her director husband, Alexander Rockwell, and repeats to her his confession about his love of the film and of the art of dancing. The American couple... describe him as “off-centre” and “almost dumb”. It is suggested that they fail to recognise him as a famous Italian director; for them, he is only one more obsessed fan and they pass him by without further discussion. Humility is also revealed in the scene at the place of Pasolin’s murder, which Nanni visits as an ordinary admirer, not as a fellow director.²⁰⁰

Por otro lado, aunque haciendo referencia a la filmografía morettiana en general, dicho estudio indica que se trata de filmes elaborados a partir de una mezcla de autobiografía y ficción, de la cual resulta imposible definirse por un aspecto u otro; una observación que, por supuesto, desde nuestra perspectiva se halla íntimamente vinculada con los rasgos de la autoficción, así como al pacto ambiguo que ésta propone, a pesar de no ser mencionado por las autoras.

...we disagree with those critics who look at Moretti’s cinema as his true life story. Moretti’s greatest artistic achievement in fact is, in our opinion, the creation of a sophisticated “fictional autobiography”, or even of a fiction that looks like a documentary on the life of citizen Nanni Moretti. The “autobiographical effect” is reached through visual, narrative and stylistic means, such as the complex game of recurrence and variation of traits in his alter ego in the Apicella films, and the adoption of the form of the diary in *Dear Diary* and *Aprile*.²⁰¹

Ahora bien, antes de pasar al análisis y observación de los rasgos autoficcionales de *Caro diario*, terminaremos esta sección señalando algunas reflexiones incluidas en el libro *Caro diario*, el cual contribuyó con nuevas perspectivas desde las que se ha estudiado este filme.

²⁰⁰ Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti*, p. 37.

²⁰¹ Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti*, p. 44.

Piera Detassis destaca, además de aspectos antes mencionados, la construcción de *Caro diario*; un filme realizado a partir de fragmentos, unidos de modo armónico y en íntima relación con la música seleccionada, para formar un discurso múltiple, el cual expone un universo privado a través del arte.

“Un aforisma non ha bisogno di essere vero, ma deve scavalcare la verità. Con un passo solo, deve saltarla” ha scritto Karl Kraus. *Caro diario* è un film–aforisma e Moretti, per la prima volta, ha scavalcato e svelato la verità con un passo di danza, un balzo di merengue, il sogno di un musical, la musica dei “Diapasòn”, un dondolio di Vespa per la strade di Roma, le voci di Leonard Cohen e Khaled sulle facciate dei palazzi romani. In questo film fatto solo di impronte minimali, di frammenti dell’lo che possono diventare le ombre di una radiografia o le evidenze di un TAC, contano più che mai i piccoli segni, le lievi tracce... Non c’è più asperezza, neppure sotto il vulcano, l’universo si è disciolto in istanti di armonia.²⁰²

Por su parte, Paola Malanga, enfatiza elementos que muestran diversas liberaciones que, según ella, Nanni Moretti alcanza en *Caro diario*, las cuales parecen concretizarse, precisamente, al momento de ser representadas en el filme.

In realtà, in *Caro diario*, Nanni Moretti non si libera solo del peso dell’lo e della compiutezza della storia: si emancipa anche e forse soprattutto dal film, dall’ossessione di doverlo realizzare. *Caro diario* è un immenso sopralluogo per un film che non si farà mai perché si è già fatto strada facendo. Abbandonando la strada del film, Moretti scopre i sentieri del cinema.²⁰³

En el caso de la colaboración que Stefano Lusardi tuvo para la edición del libro *Caro diario*, subrayaremos el enfrentamiento con la muerte que Moretti expone en el capítulo de “Medici”, el cual es expresado de forma pudorosa,

²⁰² Piera Detassis, “*Caro diario*, l’universo in forma breve”, p. 29.

²⁰³ Paola Malanga, “Diaristica e leggerezza”, en *Caro diario*, Edizioni del Centro Studi Lipari, 2002, p. 43.

ajena al melodrama, y que ofrece una sincera evidencia de la experiencia vivida, así como de una lección íntima y personal.²⁰⁴

Desde el punto de vista de Gianni Canova, el capítulo “Isole” de *Caro diario*, desarrolla una observación múltiple del protagonista frente a la televisión, pero no sólo según lo que en ésta se emite, sino también a partir de aquello que los más críticos dicen sobre ella. Para Canova, Moretti realiza, en este filme, una de las descripciones teóricas más precisas acerca del telespectador, el cual encuentra un enorme placer en cambiar, constantemente, de canal.

Nel transito. Nell'intervallo vuoto —al contempo infinitesimale ed eterno— che sta fra il programma che hai appena lasciato e quello che stai per raggiungere. La tv è tutta lì: in quel nulla, in quel salto. Nell'istante del passaggio. Nel lasciarsi scivolare dentro il flusso catodico invece che nel restare sintonizzati su questo o quel canale.²⁰⁵

Por último, cabe mencionar que, tanto en el libro *Caro diario* como en otras publicaciones aludidas aquí²⁰⁶, se incluye una recopilación de entrevistas y reseñas periodísticas sobre la cinematografía morettiana, de entre las cuales más adelante recuperaremos algunas que, en combinación con otras ubicadas por nosotros, servirán para contextualizar los protocolos de identidad y modal de *Caro diario*.

²⁰⁴ Ésta es la opinión de Stefano Lusardi, “I medici e il senso del pudore” en *Caro diario*, Edizioni del Centro Studi Lipari, 2002, pp. 47–51.

²⁰⁵ Gianni Canova, “Enzensberger, telemaco e il nulla Moretti e la tv” en *Caro diario*, Edizioni del Centro Studi Lipari, 2002, p. 53.

²⁰⁶ En específico: Georgette Ranucci e Stefanella Ughi (cura), *Nanni Moretti y Jean A. Gili*, Nanni Moretti.

III.2. PROTOCOLO DE IDENTIDAD EN *CARO DIARIO*

III.2.1. FORMA DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

Los títulos iniciales de *Caro diario* son bastante claros en lo que a la construcción del protocolo de identidad se refiere, el cual se presenta en una de sus versiones más completas, pues, tal como hemos indicado antes, autor y doble ficticio coinciden en el nombre y en el cuerpo.

Desde las imágenes previas al desarrollo de la narración cinematográfica, se ha hecho explícito que se trata de una película protagonizada, escrita y dirigida por el mismo individuo: Nanni Moretti; el cual mantiene un amplio control en la elaboración —de rasgos por completo autárquicos— ya que no sólo es el autor de la obra, sino también es el protagonista e, igualmente, el productor.

Sin embargo, con los datos ofrecidos en la presentación del filme, la identificación sólo está indicada a partir de la vinculación directa entre la imagen del autor y la del protagonista; el nombre de este último todavía no se ha enunciado, y permanecerá en calidad de anónimo durante los primeros dos capítulos —“In Vespa” y “Isole”—.

No será sino hasta el transcurso del tercer capítulo —“Medici”—, que la identidad nominal del doble ficticio se confirme en la obra, pues el primer dermatólogo al que éste consulta, enunciará su nombre y su apellido; asimismo, el médico hará público tanto el lugar y fecha de nacimiento, como la ciudad de residencia actual del representante del autor: “Moretti, Giovanni, nato a Brunico il 19 di agosto del 1956. Abitante a Roma.”

Es decir, se tornarán evidentes, y públicos, detalles fundamentales que completan la identidad del protagonista, los cuales, con el conocimiento de los

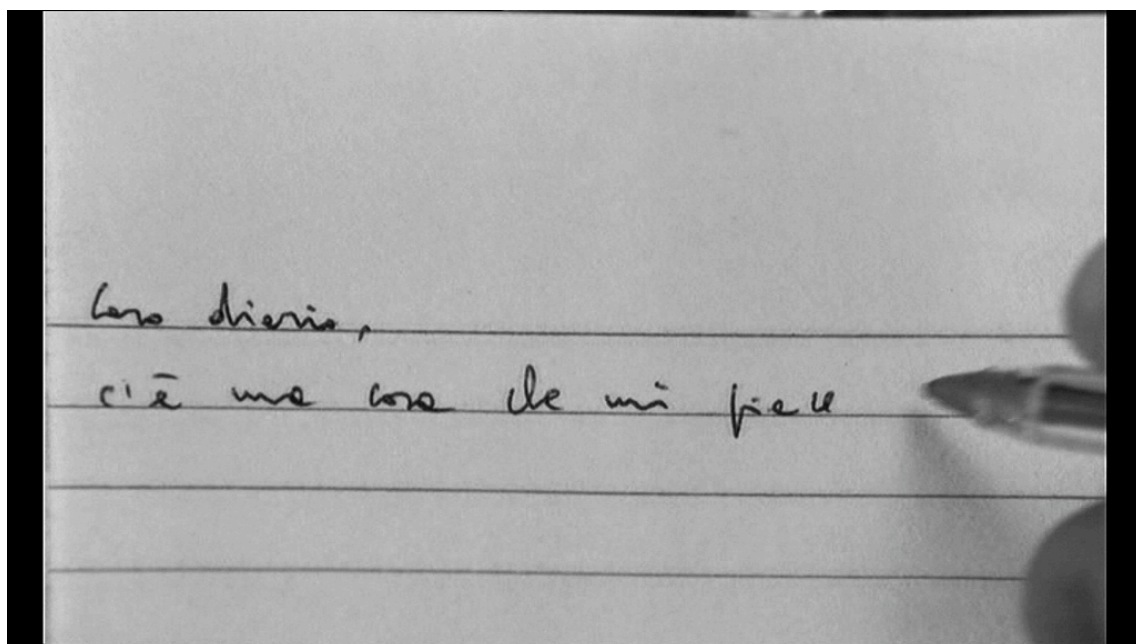
diferentes contextos que veremos más adelante, confirmarán la identificación que, en *Caro diario*, se mantiene entre el doble ficticio y su autor, la cual reposará, como hemos visto, en la imagen y en el nombre, pero además será enfatizada a partir de los diferentes rasgos compartidos entre ellos, y vinculados con la identificación de una persona.

III.2.2. FUNCIONES DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

A. FUNCIÓN VOCAL

Tal como veremos a continuación, el doble ficticio del autor de *Caro diario* no sólo cumple con una indudable función vocal, sino que ésta se descubre como de naturaleza múltiple, debido a que se afirma en diferentes niveles.

Por un lado, la película comienza en silencio, y la primera referencia diegética del responsable de la narración se establece a través de la escritura, realizada en primera persona, de unas líneas sobre un cuaderno, un diario.



Diario de Nanni Moretti en *Caro diario*

O sea, a partir del título, y ahora en articulación con las escenas iniciales, se sugiere que la forma diarística será el modelo sobre el que se estructurará la narración²⁰⁷; un modelo de literatura íntima caracterizado por la identidad compartida entre autor, narrador y personaje²⁰⁸. Entonces, en *Caro diario*, la función vocal del doble ficticio del autor, desde la perspectiva de la teoría literaria, se revela con esta referencia expresada en primera persona.

Asimismo, desde la teoría cinematográfica, puede observarse una función vocal, por un lado, en asociación con la voz *over* que, efectivamente, tendrá a su cargo gran parte de la narración de los tres capítulos, y, por otro lado, con el doble ficticio del autor situado en el ámbito del personaje-narrador, al cual, según los rasgos expuestos en el capítulo anterior, podemos definir como intradieético en su versión homodieética.

Es decir, no sólo la constante voz *over* de *Caro diario* se ubica como la del doble ficticio de Nanni Moretti, sino que el cuerpo de éste deviene el eje del relato, encarnando a un personaje que, continuamente, participa de modo directo en la narración de una historia en la cual él mismo está incluido.²⁰⁹

Esta naturaleza múltiple de la función vocal del representante de Moretti en el filme, comienza a desplegarse desde los primeros minutos del capítulo “In Vespa”. Luego de las citadas palabras escritas en un cuaderno, veremos en escena al cuerpo del personaje, de espaldas y a una distancia considerable,

²⁰⁷ Sobre los rasgos de la forma diarística, en principio nos remitimos a una reflexión muy concreta de Philippe Lejeune: “La fonction un journal serait de incorporer l’extérieur dans l’intime en rassemblant autour de soi [...] des éléments du monde extérieur dont on a décidé de faire les signes de son identité ou les jalons de son histoire” en Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Seuil, París, 1998, p. 369.

²⁰⁸ Al respecto de la literatura íntima, también cabe recordar lo dicho por Philippe Lejeune: “Pour qu’il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage... L’identité du narrateur et du personnage principal que suppose l’autobiographie se marque le plus souvent par l’emploi de la première personne.” en Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 15.

²⁰⁹ Para marcar la diferencia entre una participación y otra del doble ficticio de Moretti, en los diálogos citados de *Caro diario*, una será indicada como *Over* y otra como *Moretti*, aunque obviamente se trata de dos facetas del mismo emisor.

que aparece recorriendo las calles de Roma, montado sobre una Vespa, mientras escuchamos la voz *over*.

Over: D'estate a Roma i cinema sono chiusi oppure ci sono film come oppure ci sono film come *Sesso amore e pastorizia...* oppure qualche film italiano.

A continuación, se suceden escenas de una película italiana, proyectada en una sala de cine, ante la cual el doble ficticio de Moretti está sentado; los personajes del filme en el filme hablan en primera persona del plural, y hacen determinadas afirmaciones generacionales que motivan una reacción del protagonista, cuyo rostro por fin es retratado, sin emitir todavía algún sonido directo, mientras se escucha la voz *over*.

Over: Voi gridavate cose orrende e violentissime e voi siete imbruttiti. Io gridavo cose giuste e ora sono uno splendido quarantenne.

La narración continúa con la descripción de los gustos cotidianos del autor del diario, a través de los cuales éste se va presentando, y aunque de modo automático la voz *over* se ha vinculado con el cuerpo que se muestra en la pantalla, el nexo entre ambos todavía permanece siendo de carácter indirecto. De hecho, éste se confirmará sólo hasta el momento en el que el rostro del doble ficticio aparece, en primer plano, respondiendo a una pregunta del supuesto dueño de una casa —al cual no vemos— sobre el tema de un hipotético filme, teóricamente improvisado al momento de exponerlo:



"Questo filmé la storia di un pasticcere trotskista..." en *Caro diario*

Over: Però non mi piace vedere le case solo dall'esterno ogni tanto mi piace vedere anche come sono fatte dentro. Allora suono un citofono, dico devo fare un sopralluogo perché sto preparando un film. Il padrone di casa mi chiede: "Di che parla questo film?". E io non so che dire.

Moretti: Questo film è la storia di un pasticcere trotskista nell'Italia degli anni '50, è un film musicale. Un musical.

Over: Però, mica male il musical sul pasticcere trotskista nell'Italia conformista degli anni '50.

Así pues, una función vocal del representante de Nanni Moretti en *Caro diario* no sólo resulta indiscutible, sino que además se enfatiza constantemente debido a la diversidad de los niveles en los cuales puede ubicarse, y a pesar de la ambigüedad que el discurso en sí mismo pueda expresar.

B. FUNCIÓN ACTORAL

Tal como indicamos antes en relación a los rasgos característicos de la literatura íntima y, por ende, de la forma diarística, la función actoral

protagónica del doble ficticio de Nanni Moretti también es confirmada desde el momento en el que éste se constituye como autor del diario de *Caro diario*.

Igualmente, aunque sólo los capítulos de “In Vespa” y de “Medici” mantengan al doble ficticio de Moretti como claro eje de la narración, y en “Isole” comparta ese rol con Gerardo, resulta evidente que, de modo general, el filme se constituye como una serie de fragmentos engarzados en torno a una figura central, la del representante de Moretti en la ficción, el protagonista.²¹⁰

Ahora bien, anteriormente hemos observado el modo en el que los personajes cinematográficos se configuran, y el hecho de que pueden percibirse no sólo por sus acciones, sus predicados y su progresión en el relato, sino como si se tratara de personas observadas, de modo directo, en el devenir de su vida cotidiana. En el caso concreto de *Caro diario*, debido a las características de la forma diarística elegida por Nanni Moretti, dicha “impresión de realidad” es llevada al extremo, convirtiéndose, precisamente, en uno de sus resultados más contundentes.²¹¹

Por otro lado, el doble ficticio de Nanni Moretti en *Caro diario*, puede estudiarse según sus rasgos temáticos, actanciales y metadieгéticos, los cuales nuevamente pueden aparecer con ciertas variaciones, según el capítulo al cual se haga referencia.

²¹⁰ Una vez más, aquí las reflexiones de Philippe Lejeune sobre los rasgos del diario resultan esclarecedoras: “Le journal est une écriture fragmentaire à haut risque: on écrit en composant un texte dont la suite, fatalement, vous échappe, on collabore avec un avenir imprévisible. Le journal est un des facteurs, leviers, levains, de la modernité, et même de la post-modernité. Il met en question le modèle fermé et artificiel de l’œuvre. Il transforme la littérature en ce qu’elle est au fond, une vaste ‘installation’.” en entrevista realizada a Philippe Lejeune por Francesco Biamonte y Pierre Lepori en ocasión de la “Nuit du journal intime”, realizada en Ginebra el 11 de febrero de 2006, www.culturactif.ch/invite/lejeuneprint.htm

²¹¹ Y consideramos que dicha “impresión de realidad” responde, sólo en cierta medida, a una demanda contemporánea: “Une nouvelle race de lecteurs est apparue: curieux et patients, ils aiment à se couler dans la vie d’un autre, ils apprennent à lire entre les lignes, et ils savent qu’un journal est comme un bon vin: il lui faut du temps pour développer tous ses arômes.” Ver Philippe Lejeune, *Un Journal à soi, ou la passion des journaux intimes*, catalogue d’exposition établi par Philippe Lejeune avec la collaboration de Catherine Bogaert, Lyon, Association pour l’Autobiographie et le Patrimoine autobiographique et Amis des Bibliothèques de Lyon, 1997, p. 13

1. Los *rasgos temáticos* que vinculan a este autor con su doble ficticio presentan, en general, una armonía o semejanza tales que, como hemos indicado arriba, desde la perspectiva de diversos teóricos y críticos, el dispositivo de *Caro diario* se percibe como la inclusión literal de Nanni Moretti en la obra de Nanni Moretti.

De hecho, según los parámetros propuestos por Vincent Colonna, las variaciones entre el autor y su representante son mínimas, y establecen una relación análoga poco contrastada.

- identidad: el cuerpo y el nombre de Nanni Moretti son los de Nanni Moretti.
 - personalidad: coinciden en edad, profesión y nacionalidad.
 - universo: viven en la misma época —actual—, en la ciudad de Roma y comparten tanto aficiones —pasear en Vespa, el baile, los barrios y las casas— como experiencias —linfoma de Hodking—.
2. Acorde con la forma diarística, los *rasgos actanciales* del personaje Nanni Moretti lo colocan, tal como adelantamos, en el centro de la intriga y, excepto en el caso de “Isole”, capítulo en el que comparte el protagonismo con Gerardo, su peso diegético resulta absoluto para el desarrollo de los hechos narrados.
 3. Aunque por la naturaleza múltiple del doble ficticio de Nanni Moretti en *Caro diario* —evidente en la dinámica entre la voz *over* y la emisión diegética de la voz— podría observarse un desdoblamiento con *rasgos metadieгéticos* en diversos momentos del filme, la secuencia de la última sesión de quimioterapia, incluida al inicio del capítulo “Medici”, puede ser descrita como indicadora de una variación del nivel narrativo en el que se sitúa el representante del autor.

En principio, dicha secuencia se ha grabado de modo independiente, espacial y temporalmente, al resto de las escenas de *Caro diario*; asimismo, se distingue tanto por su carácter documental/referencial —no hay guión y está grabada “al vuelo”—, como por la variación del formato —16 mm frente a 35 mm—, y, por último, a pesar de la coincidencia de identidad entre narrador y personaje, la voz *over* intradiegética simula tornarse, durante esos minutos, heterodiegética, aunque en realidad introduce las escenas de la quimioterapia desde el espacio en el cual éstas se insertan, es decir, en el espacio diegético del filme *Caro diario* como tal.

Así pues, el procedimiento empleado hace de las escenas documentales un metarrelato, en cuyo transcurso, consecuentemente, el doble ficticio de Nanni Moretti adquiere un carácter metadiegético temporal. Un carácter que, además, aparece duplicado, pues la secuencia comienza con la repetición de la imagen del protagonista: su cuerpo aparece en primer plano y también en segundo, reflejado en un espejo.



Nanni Moretti reflejado en un espejo durante la sesión de quimioterapia en *Caro diario*

C. FUNCIÓN FOCALIZADORA

Finalmente, la función focalizadora del doble ficticio de Nanni Moretti en *Caro diario* es definitiva en determinados casos.

Aludiendo de nuevo a la forma diarística, en articulación con la autárquica forma de hacer cine de Moretti y con el relato en movimiento del filme que aquí nos ocupa, el personaje homónimo del autor es configurado como un agente “que habla”, pero también como un agente “que ve”; es decir, como un personaje a través del cual los sucesos del relato han sido percibidos.

Cabe resaltar dos aspectos que, desde nuestra perspectiva, aclaran dicha función focalizadora. El primero es el empleo de la cámara subjetiva y vinculada con la visión del protagonista en momentos clave, fundamentalmente en los capítulos “In Vespa” y “Medici”: la escritura del diario; el visionado de las películas en cine; la observación de los áticos; las panorámicas desde la Vespa; la llegada ante el monumento dedicado a Pasolini; el ascenso en sentido contrario al volcán Stromboli, y la lectura de las diferentes recetas extendidas por los doctores.

El segundo aspecto de la función focalizadora lo encontramos en las dos maneras que tiene el doble ficticio de Moretti de romper con la transparencia del relato cinematográfico. Por un lado, sólo a través de la voz, cuando el protagonista comenta la escena al tiempo que ésta se lleva a cabo, como es el caso de los últimos tratamientos médicos, el de la reflexóloga, el de los chinos y desde la máquina de las tomografías. Y, por otro lado, cuando el protagonista dirige la vista hacia donde se encuentra la cámara, que es precisamente el modo en el que *Caro diario* concluye, con la mirada del doble ficticio del autor lanzada, desde el espacio diegético, hacia el exterior.



Escena final de *Caro diario*

Es decir, con ambas formas de alterar la homogeneidad del relato, este personaje muestra una cierta complicidad sobre su condición de personaje de ficción en el interior de la obra, y con el (re)conocimiento de su condición, se hace manifiesta la autoridad del protagonista con respecto a la construcción del relato, así como también con respecto al resto de los personajes.

III.3. PROTOCOLO MODAL EN *CARO DIARIO*

III.3.1. ÍNDICES DEL PROTOCOLO MODAL

Una vez descrito el protocolo de identidad de *Caro diario*, resta observar con detenimiento el protocolo modal correspondiente, el cual, en el caso concreto de esta película, ha sido vinculado, en diversas ocasiones, con una narración autobiográfica, es decir, referencial, sobre todo por el alto grado de identificación entre doble ficticio y autor, así como por los minutos rodados en

16 mm, que registraron “al vuelo” la última sesión de quimioterapia del autor Nanni Moretti.

Sin embargo, a continuación demostraremos que, según los diferentes índices presentes, *Caro diario* es un filme de ficción, a pesar de contar con una serie de aspectos referenciales, e incluso algunos metros de película documental.

ÍNDICES SINTÁCTICOS DE LA FICCIÓN EN *CARO DIARIO*

En *Caro diario* las marcas lingüísticas que denotan el carácter ficcional del relato no parecen abundar; sin embargo, aunque pueda pasar desapercibido, es un hecho que se trata de una película basada, en gran medida, en un guión, o sea, que los acontecimientos incluidos se han organizado en torno a un modelo dramático, diseñado por un autor.

Ahora bien, dependiendo de cuál de los tres capítulos analicemos, otro tipo de índices sintácticos de la ficción cinematográfica aparecerán de modo variable.

En “In Vespa”, por ejemplo, las escenas están organizadas de tal forma que, a pesar de que no haya señales explícitas que nos introduzcan en un mundo imaginario, el orden en el cual aparecen montadas hace que determinadas palabras y deseos, insinuados por el protagonista, se conviertan en “realidad” y, por lo tanto, insinúen la elaboración de una ficción.

Es el caso, por ejemplo, de las evocaciones al baile, a *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) y a su actriz principal, Jennifer Beals, que el doble ficticio de Nanni Moretti primero recuerda, y cree distinguir en un baile popular, después. Dichas evocaciones están “realizadas” de lenguaje, pero se “materializarán” más adelante como si se tratara de una coincidencia, y se concretarán a partir de un guión de base, el cual aparece como claramente premeditado.

Over: Io non sono stato più lo stesso da quando ho visto quel film *Flashdance*, con Jennifer Beals.

...

Moretti: Quella ballerina laggiù è Jennifer Beals?

Uomo: No.

Moretti: Come li invidio! Lei è Jennifer Beals?

Uomo: No.

...

Moretti: Jennifer Beals? Jennifer Beals?

Jennifer Beals: Sì?

Moretti: Di *Flashdance*?

Jennifer Beals: Sì.

...

Alexander Rockwell: Who's that guy?

Jennifer Beals: I don't know.

Moretti: Cos'ha detto?

Jennifer Beals: Chi è lei.

Moretti: Ah, perché a me sarebbe piaciuto sempre poter danzare.

El capítulo "Isole", por otro lado, se estructura como una ficción de principio a fin. Se trata de un recorrido, también claramente definido a partir de un guión, que el doble ficticio de Moretti y su amigo Gerardo llevan a cabo a través de las Islas Eolias, cada una de las cuales está colocada, en el relato cinematográfico, para expresar, en un modo vinculado a la comedia, una realidad metafórica.

Finalmente, el capítulo "Medici", por el cual no ha dejado de hablarse del carácter autobiográfico de *Caro diario*, incluye escenas grabadas durante la última sesión de quimioterapia de Nanni Moretti, es decir, se trata de un fragmento de película al cual puede atribuírsele el carácter documental del que habla Philippe Lejeune cuando aclara la diferencia entre cine autobiográfico y cine de ficción.

Sin embargo, el resto del capítulo es una recreación de lo que, en teoría, anotó Nanni Moretti en un cuaderno al tiempo que le iba ocurriendo; es decir, en el mejor de los casos, podemos suponer que el autor basó el guión del

último capítulo de *Caro diario* en sus vivencias²¹², lo cual no le exenta del carácter ficcional de una puesta en escena. Asimismo, las rupturas de la transparencia del relato mencionadas arriba, y correspondientes a este capítulo, son marcas que alteran la relación lineal entre los signos del discurso, y hacen evidente el carácter de representación de éste.

ÍNDICES SEMÁNTICOS DE LA FICCIÓN EN *CARO DIARIO*

Resulta evidente que los índices semánticos de la ficción se vinculan íntimamente con los sintácticos, pues las situaciones en sí pueden ser ficticias y, además, estar marcadas lingüísticamente como tales.

Ahora bien, de los modos de inverosimilitud propuestos por Vincent Colonna para identificar los índices semánticos de la ficción, retomaremos sólo los vinculados a aspectos culturales, tanto del mundo representado como del doble ficticio, pues en relación a la verosimilitud física de ambos no aparecen, prácticamente, marcas claras de irrealidad.

Así pues, en “In Vespa”, el encuentro entre el protagonista con Jennifer Beals, es un índice semántico que demuestra un protocolo modal de ficción, pues se trata de un hecho “histórico” efectuado sólo en la diégesis del relato.

Otro rasgo de inverosimilitud del mundo cultural, presente en el primer capítulo, es la película italiana ante cuyo discurso reacciona con enfado el doble ficticio de Nanni Moretti; en realidad se trata de una serie de escenas preparadas deliberadamente por el autor de *Caro diario*, lo cual se pone en evidencia con varios primeros planos de Antonio Petrocelli, quien colaboró como actor en *Palombella rossa*.

²¹² Se trata de una afirmación no sólo textual, sino también paratextual pues en las entrevistas también se convirtió uno de los temas comunes: “J’ai décidé de raconter mon expérience parce que j’avais trouvé le ton qui me semblait juste pour ce récit. Un ton déjà décidé avant le tournage... Très simple. Raconter très simplement ce qui m’était arrivé sans inventer quoi que ce soit” en Thierry Jousse y Nicolas Saada, “Entretien avec Nanni Moretti”, p.61.

Igualmente, durante el baile popular con el que se encuentra el doble ficticio de Nanni Moretti, la espontánea participación de éste con la orquesta, mientras interpreta “Visa para un sueño” de Juan Luis Guerra, se distingue como un aspecto cultural, con carácter inverosímil, en el comportamiento del protagonista.



Nanni Moretti cantando “Visa para un sueño” con orquesta en *Caro diario*

También en el capítulo “In Vespa”, la revancha del doble ficticio de Nanni Moretti contra el crítico cinematográfico que habló bien de *Henry: Portrait of a Serial Killer*, el cual es atacado en su propia cama por el protagonista, deviene un índice de inverosimilitud cultural de este último.

“Isole”, por su parte, presenta en cada isla un aspecto inverosímil del mundo cultural, el cual es expresado, además, bajo la forma de una comedia: el exceso de ruido en Lipari; la dictadura de los hijos únicos, en Salina; la exageraciones del alcalde y lo imposible del alojamiento, en Stromboli; la banalidad y la vulgaridad de Panarea; la arrogancia de los habitantes de Alicudi.

En el capítulo central de *Caro diario*, se distingue también un discreto rasgo de ficción, que puede pasar desapercibido por parecer precisamente lo contrario, un guiño a la referencia. Moretti mira la película que, “por casualidad”, ponen en el bar donde desayuna al llegar a Lipari; en las primeras escenas aparece Silvia Mangano personificando a una monja y, tras un fundido, se ve a la misma actriz bailando mambo. El protagonista comenta con su amigo que se trata de una película extraña, en la cual la Mangano sale primero de monja y luego bailando; en realidad se trata del montaje de dos filmes, *Anna* (Alberto Lattuada, 1951) y *Mambo* (Robert Rossen, 1954).

En el caso del capítulo “Medici”, los índices semánticos de la ficción son prácticamente neutralizados, en primer lugar, por la afirmación inicial del doble ficticio de Moretti al respecto de la “no invención” del relato; en segundo lugar, por la inclusión de las escenas documentales de la sesión de quimioterapia y, finalmente, por la “seriedad” del tema abordado: un tumor encontrado en el cuerpo del protagonista.

Over: Questa è la mia ultima seduta di chemioterapia la cura che si fa quando si ha un tumore. Allora ho deciso di filmarla.

Sin embargo, las rupturas de la transparencia del relato antes mencionadas, también funcionan como índices semánticos de la ficción de la obra, pues se trata de una alteración del comportamiento cultural del protagonista, evidente en situaciones como aquella en la que éste narra, desde el interior de la máquina de las tomografías, el desenlace de su prurito.

Moretti: Oh, per fortuna il radiologo non ci ha indovinato. Mi operano due giorni dopo questa TAC. Il mio amico medico a cui avevo chiesto di assistere all'operazione poi mi dirà che il chirurgo, guardando in un vetrino un pezzetto che mi aveva appena asportato, aveva detto: “Mi gioco una palla che questo è un linfoma Hodgkin.” “Due no, ma una sì”. Il linfoma Hodgkin è un tumore al sistema linfatico, un tumore curabile.

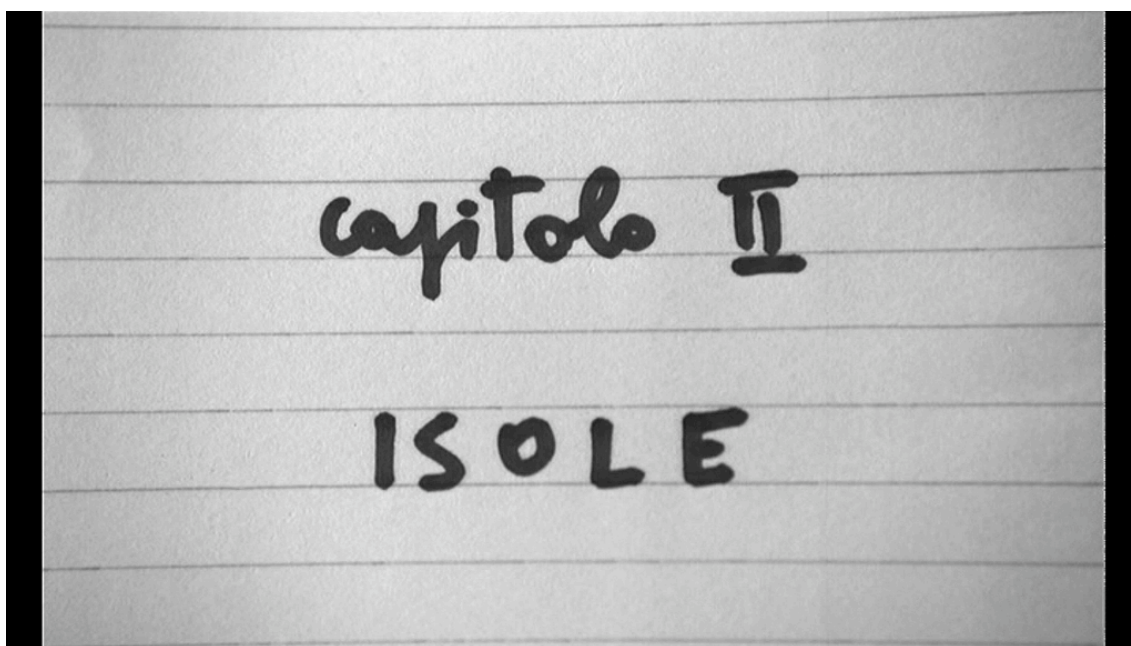
ÍNDICES PRAGMÁTICOS DE LA FICCIÓN EN *CARO DIARIO*

En *Caro diario* podemos identificar, fundamentalmente, un índice pragmático que marca su carácter ficcional. Nos referimos al hecho de que, tanto el título como ciertos elementos que estructuran la película, hacen referencia a la forma literaria/cinematográfica en la cual la obra está inspirada: el diario íntimo.

Ahora bien, esto no implica, en absoluto, que se trata de un diario filmado; lo que esto indica es que el modo de enunciación deviene un elemento determinante de la historia, es decir, el instrumento del relato y el relato mismo están colocados sobre el mismo plano. Entonces, el contexto pragmático de *Caro diario* es, en realidad, de carácter ficticio, pues imita una práctica cinematográfica definida; juega con ella y, tácitamente, se declara como un simulacro de una práctica “real”.²¹³

Por su parte, el diario escrito que aparece en escena también tiene alterada su función pragmática original, pues aunque se mantiene como uno de los motivos centrales del relato en su función original —el doble ficticio escribe en él pensamientos, impresiones, reflexiones, etcétera—, los títulos de los tres capítulos están escritos en hojas del cuaderno, lo cual se traduce como una evidencia de la creativa flexibilidad con la que se toma la función pragmática original del diario en *Caro diario*.

²¹³ Sobre los “verdaderos” diarios filmados aquí nos remitimos a lo dicho al respecto por Alain Bergala: “La puissance de captation de certains journaux autobiographiques filmés tient sans doute —par rapport aux démêlés avec l’Oedipe qui fondent *sous contrôle* le récit classique— à ce qu’ici le spectateur sait qu’il n’y a pas de maître pour organiser les événements que le sujet traverse, les rencontres qu’il peut faire sur sa route. Celui qui film et ne connaît pas à l’avance l’issue de cette errance qui le concerne pourtant on ne peut plus directement... Au moment où il filme son quotidien, l’homme à la caméra est strictement synchrone avec ses perceptions et ses sensations, même si notre vécu est déjà, au moment même où on le capte, mentalement élaboré par (et à partir de) notre passé.” en Alain Bergala, “Si ‘je’ m’était conté” en Alain Bergala (coord.), *Je est un film*, p. 27.



Título del capítulo "Isole" en una hoja del diario de Nanni Moretti en *Caro diario*

III.4. CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS EN *CARO DIARIO*

III.4.1. CONTEXTO EPITEXTUAL

Ahora bien, ya hemos indicado que *Caro diario* es un filme que, por determinadas circunstancias como la ruptura que significó en relación al resto de la obra de Nanni Moretti y el éxito en festivales nacionales e internacionales, dio lugar a gran cantidad de entrevistas, reportajes, críticas y reseñas.

Como veremos con algunas citas seleccionadas, en general, en ellas se afirma, una y otra vez, la identidad que el autor comparte con el protagonista del filme, haciendo del patente vínculo entre ambos, el eje en torno al cual giraba buena parte del epitexto de la película.

Afirmaciones del protocolo de identidad en primera persona, o sea, en entrevistas:

...Ho girato prima l'episodio del mio girovagare in Vespa per dare subito il tono al film, e per ultimo quello dei medici, ma nella mia vita privata la concatenazione dei fatti va all'opposto: prima c'è stata l'esperienza (stressante, come minimo) della malattia e delle cure, dopo la quale mi sono sentito rassicurato e rinvigorito, pieno di curiosità e di voglia di guardarmi intorno...²¹⁴

...parmi les petites nouveautés —parce qu'on change toujours bien peu dans la vie— parmi les petites nouveautés de ce film, il y a aussi le fait que, tout en étant moi, Nanni Moretti, je suis moins, comment dire, protagoniste absolu.²¹⁵

J'ai voulu l'appeler *Journal intime* —ce titre me plaît également— pour qu'il soit tout de suite clair pour le spectateur qu'il s'agit d'un film très personnel, très intime, très privé, même si —ce n'est pas une boutade— on m'a expliqué après la sortie du film que, du point de vue d'un spectateur normal comme de celui d'un critique, il s'agissait d'un film où, tout en ayant l'air de parler davantage de moi, je parlais davantage des autres. Je ne sais pas... en tout cas, je ne me cache pas dans ce film derrière le personnage de Michele Apicella.²¹⁶

Aseveraciones del protocolo de identidad en tercera persona, es decir, en reportajes, críticas y reseñas:

Con *Caro diario* é davvero cambiato qualcosa, e non solo perché protagonista è finalmente Nanni Moretti, senza più maschere o censure, ma perché il suo personaggio accetta addirittura di diventare “spalla” degli altri, come accade nel secondo capitolo, “Isole”.²¹⁷

Revenu de la maladie, Nanni Moretti parle de lui: de l'émotion simple éprouvée en buvant un verre d'eau fraîche ou en parcourant les rues de Roma en vespa. Plus de curé, de prof ou de joueur de water-polo entre le cinéaste et le spectateur; juste un homme qui filme à la première personne et donne à partager une expérience essentielle. La vitalité retrouvée, en quelque sorte.²¹⁸

²¹⁴ Ermanno Comuzio, “Intervista con Nanni Moretti” en *Cineforum* núm. 329, noviembre de 1993.

²¹⁵ Thierry Jousse y Nicolas Saada, “Entretien avec Nanni Moretti” en *Cahiers du cinéma* núm. 479/80, mayo de 1994, p. 56.

²¹⁶ Jean A. Gili, “Entretien avec Nanni Moretti. ‘Le plaisir de raconter plus librement’” en *Positif*, mayo de 1994, p. 12.

²¹⁷ Mariella Cruciani, “Da Michele a Nanni: un itinerario psicoanalitico nel cinema di Moretti” en *Cinecritica*, año V núm. 17, enero-marzo de 2000, p. 80.

²¹⁸ “Joel Coen, Nanni Moretti. Avant-premières cannoises” en *Positif*, mayo de 1994, p. 5.

Le retour de Nanni Moretti-cinéaste, après cinq ans d'absence, pouvait prendre plusieurs formes. On s'attendait à revoir le personnage de Michele, mais aujourd'hui, c'est Nanni lui-même qui s'exprime.²¹⁹

Consecuentemente, esta constante y pública manifestación sobre la identidad nominal y corporal compartida entre autor y personaje, tuvo un enfático papel en la recepción de *Caro diario*, lo cual se confirma, al menos, en los ámbitos más especializados, tal como se demuestra con el contenido de algunos análisis citados a lo largo de las primeras páginas de este capítulo.

Entonces, en relación al contexto epitextual del protocolo de identidad, *Caro diario* dio lugar a una amplia gama de publicaciones en torno suyo, en las cuales se afirmaba que dicho filme había dado un giro hacia la narración de aspectos de la vida privada del autor, adoptando una forma abiertamente autobiográfica. Sin embargo, a partir de algunos ejemplos, veremos que la inclusión de un personaje llamado Nanni Moretti, así como de diversas alusiones a situaciones y rasgos de la personalidad del autor compartidas por el protagonista, eran aspectos señalados de modo simultáneo a algunas indicaciones que especificaban el carácter ficcional de, al menos, ciertas secuencias de la película.

Declaraciones que comentan, en primera persona, aspectos vinculados con el protocolo modal ficcional de *Caro diario*.

Il est illogique de voir des gens danser dans la rue en août, sous le soleil, je le sais, mais lorsque l'on voit le film cela semble logique. A la lecture du scénario, cela peut sembler illogique, mais quand on voit le film, cela paraît aller de soi.²²⁰

²¹⁹ Nicolas Saada, "Et la vie continue..." en *Cahiers du cinéma* núm. 479/80, mayo de 1994, p. 52.

²²⁰ Jean A. Gili, "Entretien avec Nanni Moretti. 'Le plaisir de raconter plus librement'", p. 10.

C'est un changement d'attitude proche de celi des personnages du film italien que je vais voir dans *Sur ma vespa* —un faux film que j'ai tourné moi-même pour me moquer d'un certain genre de films italiens, ennuyeux au possible, typiques d'une certaine génération—. ²²¹

Indicaciones sobre el carácter ficcional de *Caro diario* realizadas en tercera persona, es decir, en reportajes, críticas y reseñas:

C'è un'invenzione narrativa continua, e uno stile (ad esempio, la bellissime inquadrature che inseguono Nanni in Vespa nelle vie di Roma) più curato che in passato. Poi, si arriva a "Medici", il terzo episodio in cui "nulla è inventato". ²²²

Ce qui est *grand* dans *Journal intime*, se dissimule dans un détail caché, indicible trait d'union entre notre imagination et le monde qui nous entoure. *Journal intime*, n'est donc pas un film réaliste. ²²³

But he isn't the least bit off. For all his apparent casualness, Mr. Moretti is a perfectionist who shapes his material with subtle care. With a seductive rhythm, the film alternates between wry encounters and lovely restful interludes, the latter presented so soothingly that they create a contemplative mood. ²²⁴

Así pues, dichas alusiones y declaraciones, realizadas públicamente, enfatizan la ambigua naturaleza de *Caro diario*, ubicada entre la ficción y la autobiografía; lo cual puede confirmarse en la ambigua recepción, al menos verificable en ámbitos especializados, si atendemos al contenido de algunos análisis citados al principio de este capítulo.

Por último, cabe recordar una de las preguntas más frecuentes que la prensa hace a un autor que incluye en su obra a un personaje homónimo, aquella sobre la parte autobiográfica que ésta incluye; *Caro diario* no es la excepción, y la respuesta deja en evidencia que el filme, en general, se

²²¹ Thierry Jousse y Nicolas Saada, "Entretien avec Nanni Moretti", p. 56.

²²² Alberto Crespi, "Le isole di Nanni. Un viaggio istruttivo" en *L'unità*, 12 de noviembre de 1993.

²²³ Nicolas Saada, "Et la vie continue...", p. 52.

²²⁴ Janet Maslin, "One Worldview, Many Lively Vantage Points" en *New York Times*, 26 de septiembre de 1994.

distingue claramente de aquello que el autor considera, “en realidad”, un diario filmado.

Est-ce que vous tenez un journal intime en réalité, et est-ce le fait de tenir ce journal qui a été à la source de ce film, ou bien est-ce une création spéciale pour le film?

Disons que j’ai des cahiers que je remplis aussi bien de notes pour les films... Et parallèlement, de temps en temps, je tourne aussi en 16 milimètres une sorte de journal en images dont j’ignore la finalité. En ce qui concerne les images de la chimiothérapie, par exemple.²²⁵

III.4.2. CONTEXTO PERITEXTUAL

Tal como indicamos al describir la forma del protocolo de identidad de *Caro diario*, los títulos del principio, que todavía no se ubican en el interior de la obra, aclaran de modo contundente la vinculación entre el autor y su doble ficticio, al menos en lo que al cuerpo se refiere, pues el autor del filme por visionarse encarna al protagonista.

un film di
NANNI MORETTI

Caro diario

con
NANNI MORETTI

...

un film
scritto e diretto
da
NANNI MORETTI

Por otro lado, en la sección de “extras” de la edición en DVD de *Caro diario*²²⁶, el reparto del filme está indicado por capítulos y, en los tres casos,

²²⁵ Thierry Jousse y Nicolas Saada, “Entretien avec Nanni Moretti”, p. 55.

²²⁶ Editado por DeAPlaneta Home Entertainment y distribuida por S.A.V. Barcelona, 2004.

está señalado que el actor Nanni Moretti es quien interpreta al personaje Nanni Moretti.

También en ese apartado aparece una breve nota biográfica del autor de *Caro diario*, en la cual están incluidos datos que coinciden con los expuestos por el primer doctor al que, en “Medici”, acude el doble ficticio de Moretti, con lo cual se confirma, una vez más, el alto grado de identificación que aquí se da entre el personaje y su creador.

NANNI MORETTI. Giovanni Moretti nació el 19 de agosto en Brunico, Italia. Actualmente vive en Roma...

Asimismo, en la portada del DVD, nos encontramos con el siguiente comentario:

Nanni Moretti se dirige a sí mismo en esta humorística visión de la vida. Presentada en tres capítulos, Moretti hace uso de sus vivencias recorriendo Roma con su Vespa, haciendo un cruce por islas remotas con un amigo en busca de paz para finalizar su nueva película y visitando doctor tras doctor para curar una molesta erupción cutánea.

Entonces, según los elementos citados, la identificación, tanto en relación a la imagen como al nombre, queda afirmada en el ámbito peritextual de la película, en su proyección cinematográfica y en la citada versión de su edición en DVD.

Ahora bien, resulta fácil suponer que la advertencia final, sobre el origen inventado de situaciones y personajes que aparecen en escena, no tiene lugar en *Caro diario*, pues evidentemente en ambos casos —situaciones y personajes— existe una relación, aunque de carácter variable, con situaciones y personas de la vida “real”.

Sin embargo, datos explícitos en los títulos de crédito, al igual que en la citada sección de “extras” del DVD, como la labor de escritura de un guión y la participación de actores —cuyos personajes no en todos los casos comparten

con ellos el nombre—, describen a *Caro diario* como una obra cinematográfica que proyecta en pantalla una reelaboración del mundo, es decir, un producto más o menos nutrido de la imaginación de su autor y, por lo tanto, emancipado de la referencia literal.

III.4.3. CONTEXTO TEXTUAL

El contexto textual del protocolo de identidad en *Caro diario* resulta bastante evidente al considerar la presencia corporal del autor, que coincide con la del actor que interpreta al protagonista; sin embargo, el énfasis en el cuerpo varía de un capítulo a otro.

En el caso de “In Vespa”, el cuerpo del doble ficticio del autor es ubicado como eje de la narración pero contemplado a una distancia media, en general montado en su Vespa, vistiendo la misma ropa —pantalón gris y camiseta negra— y con el casco blanco puesto. O sea, se trata de una figura que permanece como un índice, casi un retrato en movimiento a partir del cual el autor elabora una imagen constante de sí mismo, enriquecida con rasgos de su personalidad, los cuales también se presentan como constantes —como su gusto por el cine, por el baile y por los áticos; su fanatismo ante Jennifer Beals y *Flashdance*, o el placer de recorrer ciertos barrios de Roma—.

El capítulo “Isole”, por su parte, muestra al personaje Nanni Moretti en compañía de otro, con el cual comparte el protagonismo, e incluso lo cede; su papel se conserva, fundamentalmente, como observador y/o víctima de las acciones provocadas por agentes externos. La cámara hace tomas bastante abiertas y el cuerpo del doble ficticio del autor suele observarse rodeado de otros y a su mismo nivel, es decir, constante aunque sin ser el eje de la narración.

Finalmente, “Medici” es el capítulo que hace mayor énfasis en la presencia corporal del protagonista, y no es en absoluto accidente, pues el relato se centra en el proceso de una enfermedad, inherente al cuerpo del personaje. Así pues, se trata de secuencias en las que los primeros planos de diversas partes del cuerpo de Nanni Moretti abundan, haciendo del cuerpo como tal, al mismo nivel que el personaje como conjunto de rasgos, el protagonista de la trama.

Por otro lado, y tal como indicamos antes, no será hasta el último capítulo cuando se enuncien tanto el nombre de Giovanni Moretti, por parte del primer médico al que éste consulta, como el diminutivo de Nanni, enunciado por sí mismo al llamar por teléfono a un amigo, también médico.

Over: Solo per scrupolo chiedo un parere a un mio amico immunologo.

Moretti: Ciao Guido, sono Nanni.

Al respecto del protocolo modal, algunos episodios presentes, tanto en el discurso narrativo como en los sucesos narrados, actúan como modalizadores de ficción en el interior de *Caro diario*, como por ejemplo la monotemática dedicación de Gerardo al *Ulises* de Joyce, frente a la inevitable vinculación del mito de Ulises con el desarrollo de “Isole”²²⁷ e, incluso, del filme entero²²⁸.

Asimismo, hemos indicado antes que el filme de la Mangano, que el protagonista mira en la televisión, es, de hecho, el montaje de dos películas,

²²⁷ Sobre la comparación entre Ulises y Moretti en su *Caro diario* las reflexiones de Giuseppe Coco amplían el panorama expuesto por nosotros: “É lui che si aggira da un’isola a un’altra alla ricerca di una concentrazione, di un distanziamento dal reale, che però sembra non potersi realizzare. Moretti personaggio, in questa parte del film, è un Ulisse che nel viaggio di ritorno a casa si trova a fermarsi nelle isole che incontra ma in nessuna di loro può stare bene perché nessuna di loro è casa” en Giuseppe Coco, *Nanni Moretti: cinema come diario*, p. 83.

²²⁸ Nos remitimos a Mircea Eliade para exponer aquí una visión general del mito de Ulises que resulta útil en el contexto de *Caro diario*: “...el mito de Ulises es muy importante para nosotros. Todos nosotros seremos un poco como Ulises, en busca de nosotros mismos, siempre esperando llegar, hasta encontrar finalmente la patria, el hogar, en que también nos encontraremos a nosotros mismos. Pero, al igual que en el laberinto, en toda peregrinación se corre el riesgo de perderse. Si se logra salir del laberinto, volver al hogar, se es ya un ser distinto.” en Mircea Eliade, *La prueba del laberinto*, Ediciones Cristiandad S. L., Madrid, 1980, p. 77.

ideado por el autor de *Caro diario*; entonces, el comentario del doble ficticio de Nanni Moretti sobre lo “extraño” del filme de la Mangano, aparece como un guiño desde el mundo diegético de la película, sobre la manipulación del material con el cual ésta se ha elaborado.

Moretti: Era un film strano. C'era la Mangano che prima è suora e poi balla in mezzo...

Igualmente, consideramos conveniente subrayar una indicación textual todavía más definitiva, que incluso hace explícito un rasgo del registro autoficcional de *Caro diario*, y que funciona, además, en dos niveles.

Over: Caro diario, ho tenuto le ricette accumulate in un anno e anche gli appunti che prendevo quando incontravo i medici quindi nulla di questo capitolo è inventato: prescrizioni, incontri con i medici, conversazioni con loro.

...
Moretti: Beh, però un po', inevitabilmente. Quello è vero, però. No, no, è vero.

Por un lado, estas palabras afirman que, en los capítulos “In Vespa” e “Isole”, hay cuando menos algunos elementos inventados, es decir, ficticios. Y, por otro lado, aunque el doble de Nanni Moretti indique, en *over* —y en cierta forma también en directo— que en “Medici” no hay nada inventado, en realidad, al tratarse de una afirmación realizada por un personaje desde el ámbito diegético de la película, la única certeza que ofrece, es una alusión a la naturaleza ambigua de *Caro diario*; pues dicha declaración se define, inevitablemente, como una aporía, es decir, nos remite a la paradoja del mentiroso a la que aludimos en el capítulo anterior.

III.5. AUTOFICCIÓN BIOGRÁFICA EN *CARO DIARIO*

Entonces, con lo indicado hasta aquí, se ha mostrado que *Caro diario* es una obra en la cual el autor reivindica datos, hechos y nombres verificables, aunque no por ello pueda hablarse de una película referencial sino, más bien, a *pesar* de que se trate de un filme de ficción.

Consecuentemente, nos enfrentamos a una distorsión, denominada *mentir-vrai*, y que hemos mencionado en el capítulo anterior por el vínculo que mantiene, sobre todo, con la autoficción en su postura biográfica. Así pues, dicho *mentir-vrai*, deviene un modo de discurso, el cual permite al autor elaborar una narración que, por un lado, gira en torno a un personaje susceptible de confundirse con él por diversos rasgos de identidad —tanto fenoménicos como factuales—, y, por otro lado, aunque se aleja de lo fantástico, conserva un registro que sólo puede ubicarse en el ámbito de la ficción.

Ahora bien, después de haber estudiado aquellos elementos que, aislados, descubren los protocolos de identidad y modal de *Caro diario*, a continuación veremos, de manera más general, la manera en que se concretan determinadas características, a partir de las cuales podemos describir este filme de Nanni Moretti, como una autoficción biográfica.

III.5.1. EL NOMBRE Y EL CUERPO DE NANNI MORETTI

A costa de resultar repetitivos, el nombre Nanni Moretti, y el cuerpo que se identifica con él, constituyen dos elementos que, tanto en *Caro diario* como en *Aprile*, marcan una clara diferencia en relación al resto de la cinematografía morettiana. Sin embargo, en este momento de nuestro análisis, es necesario

volver a ello para aclarar el dispositivo que se genera con la voluntaria difusión mediática, por parte del autor, de ambos índices.

Películas anteriores a *Caro diario* —*Sogni d'oro*, *Bianca* y *Palombella rosa*— habían enfatizado, sólo hasta cierto punto, el papel del nombre del autor; tal como hemos indicado, el apellido de su doble ficticio lo vinculaba con su autobiografía, pero todavía de un modo indirecto, pues Apicella era el apellido de la madre de Moretti.

Asimismo, un denominador común entre *Io sono un autarquico* y las subsiguientes películas, era la presencia del autor como actor y personaje, lo cual se había suspendido con *La cosa*, pero sólo para reactivarse con más fuerza, y de modo definitivo, con *Caro diario* y *Aprile*. A pesar de que fue hasta entonces, que el doble ficticio de Moretti apareció bajo el mismo nombre que éste, con la cinematografía morettiana resultaba común la (con)fusión, por parte de la crítica y de la prensa, entre el personaje y el actor/autor que lo representaba.

[*Sogni d'oro*] senza strutturarsi in una “story” vera e propria e offrendosi rischiosamente come frammenti di una ridente, ma al contempo sofferta, esibizione narcisistica —quella di Michele Apicella–Nanni Moretti, si vuol dire—, che in questo gioco di specchi e incastri e di rinvii cerca, e tutto sommato trova, una sua unità.²²⁹

[*Bianca*] La logica del sistema autarchico, narcisistico, ossessivo di Michele/Moretti esclude l'Altro, per quanto intrigante possa essere il personaggio o bella e gentile la sua interprete (Laura Morante é notevole).²³⁰

[*La messa é finita*] l'angosciante impotenza cui allude il nostro spettatore è forse quella più evidente e marcata, erotica o sentimentale, che da sempre ossessiona Michele/Moretti e che,

²²⁹ Lino Micciché, *Avanti*, 1981 en Georgette Ranucci e Stefanella Ughi (cura), *Nanni Moretti*, p. 36.

²³⁰ Alain Philippon, *Cahiers du cinéma* núm. 382, 1986 en Georgette Ranucci e Stefanella Ughi (cura), *Nanni Moretti*, p. 41.

dopo essere esplosa con violenza omicida in un film come *Bianca*, trova la sua esplicitazione logica nella scelta di un prete come personaggio principale dell'ultimo film.²³¹

[*Palombella rosa*] Questa volta Nanni Moretti ha dovuto trovare in uno specchio il proprio antagonista. La solitudine che lo soffoca, lo rende malato e incompreso, non ha responsabili in pallide figurine di contorno. Il narcisismo di Moretti qui é portato nel testo, ne forma la sostanza drammaturgica. Insomma, Moretti trova il racconto di una solitudine autentica.²³²

[*Caro diario*] La sequenza del bar é importante anche relativamente ad un'altra ossessione di Michele-Nanni: quella per i dolci... Michele-Nanni é davvero cambiato: se cosí non fosse, non sopporterebbe mai l'insana passione dell'amico Gerardo per "Beatutiful"..²³³

Asimismo, hasta la aparición de *Caro diario* y *Aprile*, el vínculo entre el protagonista de las obras de Moretti con él mismo, se indicaba sobre todo a partir de una presencia simbólica, y por su pertenencia a un concreto sector de la sociedad italiana; sin embargo, ya había quedado al descubierto una dinámica contradictoria, según la cual se censuraba el narcisismo de un autor en su obra y, al mismo tiempo, éste era interpretado en función de ciertos aspectos de su vida privada.

Il pubblico che legge e poi guarda sullo schermo il personaggio del regista Michele Apicella che tiranneggia la troupe trae le sue conclusioni. Moretti è fermato da persone che gli chiedono da dove viene tutta quella presunzione. Il film [*Sogni d'oro*] é generalmente interpretato come un'autobiografia, e ciò non gli giova.

...

Moretti sbaglia ancora, intervenendo nel dibattito per difendere la matrice esistenziale se non proprio autobiografica della sua storia [*Sogni d'oro*], senza insistere sul gioco dei codici e delle modalità, notevolissime, della messa in scena. Ma che l'ambiente del cinema

²³¹ Piera Detassis, *Cineforum* núm. 251, 1986 en Georgette Ranucci e Stefanella Ughi (cura), *Nanni Moretti*, p. 41.

²³² Vincenzo Cerami, *Il Messaggero*, 1989 en Georgette Ranucci e Stefanella Ughi (cura), *Nanni Moretti*, p. 56.

²³³ Mariella Cruciani, "Da Michele a Nanni: un itinerario psicoanalitico nel cinema di Moretti", p. 81.

abbia già deciso prima ancora di vedere il film è sacrosanto: si tratta dell'ovvia reazione di un clan attaccato senza reticenze da Moretti in più di un'intervista.²³⁴

En este contexto, el alto grado de la identificación que, en *Caro diario* —y en *Aprile*—, se observa entre autor y doble ficticio, aparece como una aparición/desaparición paradójica, pero eficaz. Ahora la imagen y el nombre de Nanni Moretti se repetirán en pantalla múltiples veces, pero dicha repetición funcionará, justamente, para difuminar los datos verificables de la figura mediática del autor.

En relación al nombre, éste es casi un motivo de los títulos de crédito: *Caro diario*, un filme de Nanni Moretti; producido por Nanni Moretti; protagonizado por Nanni Moretti; escrito por Nanni Moretti; dirigido por Nanni Moretti. Y en cada ocasión que aparece el nombre, se hace referencia a una labor distinta, o sea, a una faceta distinta del mismo individuo.

Entonces, “Nanni Moretti” se ubica como autor y responsable de *Caro diario*, pero también está en el centro de la narración como un personaje, a pesar de que realmente no es posible atribuirle un nombre, sino hasta que un médico lo llama “Giovanni Moretti”, y, más adelante, cuando se presenta a sí mismo como “Nanni”.

Por otro lado, el de Nanni Moretti es un cuerpo que se metamorfosea según el desarrollo de su personaje en cada capítulo, e igualmente debido a la manera de ser mostrado, a través de la mirada de la cámara, que cambia y se mantiene en continuo movimiento. El cuerpo montado en una Vespa, recorriendo las calles de Roma, no es exactamente el mismo que aquél que se percibe desde lejos, cuando determinadas panorámicas lo convierten en un

²³⁴ Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 62.

minúsculo ser en medio del mundo. Así como éste tampoco se confunde con el cuerpo mostrado en su última sesión de quimioterapia, filmada en directo²³⁵; ni éste equivale al cuerpo en el que se representa la degradación de un personaje que padece una enfermedad oculta, y ninguno de éstos concuerda del todo con los primerísimos planos de partes de ese cuerpo, como los lunares, subrayados constantemente por su “dueño”.

Consecuentemente, varias veces repetido el nombre y transformado el mismo cuerpo, la persona “real” que los “posee”, termina por evaporarse para dejar paso a un ser compuesto de, al menos, dos palabras y múltiples imágenes; un ser que, por su naturaleza mixta, es posible ubicar en el ámbito de la ficción, pues en cierto modo está alejado de su referente y ajeno a la realidad.²³⁶

III.5.2. LEYENDA Y MITOLOGÍA DE NANNI MORETTI

Desde las primeras palabras del capítulo inicial de *Caro diario* —“Caro diario, c’è una cose che mi piace fare più di tutte!” — el doble ficticio de Nanni Moretti propone un aparente pacto de confidencialidad²³⁷, el cual será sugerido

²³⁵ Millicent Marcus hace al respecto algunas reflexiones que consideramos complementarias con el sentido que le encontramos a las escenas de la quimioterapia en *Caro diario*: “This is a violent scene, not only because of what we know about the side effects of chemotherapy but also because it signals the breakdown of the sacrosanct critical distinctions between author and narrative persona, between the representing and represented body” en Millicent Marcus, “The Return of the Referent” en *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, p. 297.

²³⁶ Lo dicho por Flavio de Bernardinis completa amplía nuestro análisis al respecto: “...pour Moretti, comme on l’a vu, s’immerger en scooter dans les rues de sa ville, visiter certaines îles de la Méditerranée, ressouder certaines amitiés. *Caro diario* doit être tout de suite revu entièrement, *ab ovo*, pour éprouver cette sensation... de dissolution de son propre moi —esprit, masque, corps— dans l’extase du monde extérieur comme nous voudrions qu’il soit.” en Lorenzo Codelli, “Journal intime* Nanni Moretti, I, II, III” en *Positif*, mayo, 1994, p. 8; “Perché la verté é ormai chiara e semplice: più Moretti agisce allo stesso modo e meno appare identico a se stesso.” en Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 134.

²³⁷ Cabe agregar lo dicho por Alain Philippon al respecto de *Caro diario*, pues resulta complementario a la descripción autoficcional del filme: “*Caro diario* est l’un de ces très rares films qui s’adressent non à un public, mais à des individus (un plus un plus un plus un...), mieux encore: à des sujets, respectés chacun dans leur singularité” en Alain Philippon, “Stromboli, c’est pas fini” en *Cahiers du cinéma* núm. 481, p. 68.

a partir de la pública declaración de su ubicación, aficiones, edad, profesión, sueños, deseos y miedos; una serie de enunciaciones que irán describiendo al protagonista a partir de cuestiones susceptibles de ser vinculadas, automáticamente, con el mundo privado de una persona, es decir, del autor Nanni Moretti.

Over: D'estate a Roma i cinema sono chiusi oppure ci sono film come...

Over: Io gridavo cose giuste e ora sono uno splendido quarantenne.

Over: Andando in vespa mi piace fermarmi a guardare gli attici dove mi piacerebbe abitare.

Over: Non lo so, non riesco a capire, sarò malato ma io amo questo ponte. Ci devo passare almeno due volte al giorno.

Over: Io sto cominciando a scrivere il mio film e mi sono portato i ritagli che mi servono per il lavoro e che ho conservato per anni.

Moretti: ...il medico dice che devo sforzarmi collaborare e non grattarmi. Tutto dipende da me e se dipende da me sono sicuro che non ce la farò.

Es decir, el representante de Nanni Moretti en la obra, expone aspectos de su vida íntima, lo cual genera cierta ambigüedad debido a que, al existir una evidente identificación entre autor y personaje, resulta probable suponer que es el cineasta Moretti el que nos habla, cuando, de hecho, el enunciador de las confidencias pertenece al mundo diegético de *Caro diario*.²³⁸

Por otro lado, tanto “In Vespa” como “Isole”, incluyen alusiones intertextuales a obras anteriores de Nanni Moretti, que película tras película se

²³⁸ Sobre la cercanía que se sugiere, desde el filme hacia el espectador potencial, cabe agregar lo dicho al respecto por Paola Malanga: “È quel che accade in *Caro diario*, dove Moretti —sbarazzandosi di alter ego e personaggi affini per prendere direttamente su di sé l'onere del racconto— permette allo spettatore di farsi largo nel suo film, di entrarvi, di dialogare dall'interno. *Caro diario*, non c'è dubbio, è allo stesso tempo il film più irriducibilmente personale e più accogliente di Nanni Moretti” en Paola Malanga, “Diaristica e leggerezza”, en *Caro diario*, p. 42.

han ido convirtiendo en rasgos distintivos de su autor y que, al mostrarse, mantienen cierta atención dirigida a la personalidad que unifica la obra. Es el caso, por ejemplo, de motivos recurrentes como la fascinación por el baile —*Ecce Bombo, Sogni d'oro, La messa é finita, Aprile*—; la presencia protagónica de los aparatos telefónicos —*lo sono un autarquico, Ecce Bombo, Aprile*—; los recortes de revistas y periódicos —*Ecce Bombo, Aprile*—; la obsesión por los zapatos —*Sogni d'oro, Bianca, Aprile, La stanza del figlio* (2001)—, y el desprecio hacia las pantuflas —*Palombella rosa*—.

Asimismo, un aspecto que merece ser considerado de modo independiente, es la trascendencia de la ciudad de Roma en la cinematografía morettiana, la cual adquiere, en el capítulo “In Vespa”, una categoría mítica vinculada con el modo de verla y de vivirla que tiene el doble ficticio de Nanni Moretti²³⁹, que la describe con imágenes y palabras de un modo bastante ajeno a la Roma turística, una de las ciudades más visitadas del mundo.

Over: il quartiere che mi piace più di tutti è la Garbatella. E me ne vado in giro per i lotti popolari.

...

Over: Non lo so, non riesco a capire, sarò malato ma io amo questo ponte. Ci devo passare almeno due volte al giorno.

...

Over: Spinaceto, un quartiere costruito di recente. Viene sempre inserito nei discorsi per parlarne male. Vabbè, ma qui mica siamo a Spinaceto!

...

Over: Casalpalocco. Passando davanti a queste case sento un odore di tute indossate al posto dei vestiti, di videocassette, cani in giardino a far la guardia e pizze già pronte dentro scatole di cartone.

...

²³⁹ Al respecto de la relación entre los personajes de Moretti y Roma, cabe agregar el vinculación con el sentido de identidad que observa Mario Stesi: “Comme scribe Vittorio Vidotto in *Roma contemporanea*, ricostruendo l'intero tragitto del personaggio in *Caro diario*... ‘Nanni Moretti comunica una relazione affettiva con gli spazi che è anche l'insolita rappresentazione di una possibile esplorazione della città’, una città ‘che si rinnova poco nel suo tessuto consolidato’ e nella quale i quartieri costruiti dall’edilizia popolare ed economica pubblica degli anni venti e trenta possiedono una ‘più forte identità’ de quelli costruiti nel dopoguerra” en Mario Sesti, “Isole e quartieri lo stile dei luoghi” en *Caro diario*, p.38.

Over: Che bello sarebbe un film solo di case, panoramiche su case. Garbatella, 1927. Villaggio Olimpico, 1960. Tufello, 1960. Vigne Nuove, 1987. Monteverde, 1939.

Y precisamente, uno de los aspectos subrayados sobre el nuevo giro que la filmografía morettiana dio con *La stanza del figlio*, era el hecho de que, el desarrollo principal de la narración, se ubicara de un modo tan ajeno a Roma²⁴⁰, ciudad que, desde *Io sono un autarquico*, había sido el ambiente fundamental del doble ficticio de Nanni Moretti²⁴¹. Una característica que sería recalcada, incluso, desde el interior del mundo diegético de *Caro diario*, como hemos visto antes, tanto con la introducción del doble ficticio en las primeras escenas de “In Vespa”, como con la indicación, por parte de un médico, del lugar de residencia de Giovanni Moretti, en “Medici”.

Ahora bien, recordemos que, a pesar de las diferencias entre sí, *Aprile* ha sido considerada desde diversas perspectivas críticas, si no como la continuación de *Caro diario*, al menos sí como la película más íntimamente vinculada con ella, y, en el caso concreto de las alusiones intertextuales que *Caro diario* establece con *Aprile*, aunque con lo que podríamos denominar un “efecto retardado”, la leyenda de Nanni Moretti, elaborada por él mismo a través de su obra, adquiere una vitalidad excepcional.

²⁴⁰ El alejamiento del personaje de Moretti en *La stanza del figlio* fue indicada, por ejemplo, en: “Da dove viene la scelta di allontanarsi da Roma, di girare il film altrove, in una città certamente abbastanza riconoscibile, ma che all'estero sembrerà anonima? Anche in Italia poche persone riconosceranno Ancona. È una delle prime cose che mi sono venute in mente quando il film era ancora solo un soggetto: girare il film fuori Roma, in una piccola città, dove al massimo potevano esserci due o tre psicoanalisti” en Jean A. Gili, “L’urgenza di raccontare la morte di una persona cara” en *Nanni Moretti*, p. 104.

Y también en: “Así, la primera novedad que llama la atención hasta antes de ver la película, es la nueva ambientación de la misma. Moretti abandona la bien amada Roma para trasladar su equipo hasta una modesta ciudad de la costa adriática, Ancona.” en José Miguel Valdecantos, *El cine de Nanni Moretti*, p. 214.

²⁴¹ Cabe señalar la contundencia que De Bernardinis encuentra en el rol de la ciudad de Roma en el cine de Moretti: “Roma se conferma, nell’immaginario morettiano, il ‘centro’ dal quale non si sfugge e dove si è costretti a tornare”, De Bernardinis citado por Giuseppe Coco en *Nanni Moretti: cinema come diario*, p. 83.

Este fenómeno, a pesar de tener múltiples facetas, se demuestra fácilmente a partir del citado episodio, en *Caro diario*, del doble ficticio de Moretti improvisando, frente al dueño de una casa, el tema de su próxima película: un musical sobre un pastelero trotskista durante los años 50. El protagonista expresa una idea, que supuestamente le viene a la cabeza en ese mismo momento, como pretexto para visitar la casa; una idea que hubiera permanecido en calidad de comentario de un personaje si no hubiera tenido su continuación en *Aprile*, la siguiente película del autor Nanni Moretti.

Moretti: Si è passato un anno e mezzo dalle elezioni del marzo '94, e il governo della destra è caduto, non c'è più. Io sto ricominciando a preparare un film musicale a cui penso ormai da molti anni, una storia in costume ambientata negli anni cinquanta ...e sto tornando su un mio vecchio progetto di un film sul pasticcere, non credo di avertene mai parlato.

Silvio: Sì! Nove anni fa.

...

Over: Che bello sarebbe se riuscissi finalmente a girare quel film musicale! Gli anni Cinquanta, a sinistra tutti per Stalin, però c'è un pasticcere, trotzkista, isolato, calunniato, che solo nel suo laboratorio, tra le sue paste e le sue torte, è felice, dimentica e balla.



Rodaje de película del pastelero trotskista en *Aprile*

Entonces, ubicándonos todavía en el ámbito diegético de *Aprile*, la idea sobre el tema de la película, será retomada y luego transformada en obra, o sea materializada; una obra cuyo autor es el doble ficticio del autor Nanni Moretti. Es decir, entre *Caro diario* y *Aprile*, ha quedado configurada la figura de un personaje/autor que es, a la vez, un autor/personaje; una figura especular con una naturaleza “ficticia” que se refleja en la “real”, y cuyas acciones dan, como resultado, un mito elaborado a partir de un referente mediático, el cual, sin embargo, mantiene en la sombra lo que, consciente o inconscientemente, el autor Nanni Moretti ha decidido dejar oculto o alejado de la publicidad.

De vuelta a *Caro diario*, pero ahora en relación al capítulo “Medici”, la leyenda que el autor elabora en torno suyo aparece aquí como la abreviación de una vivencia²⁴², que será reconstruida dramáticamente a partir de la elección de aquellos aspectos necesarios para la transmisión del mensaje deseado.

Le film est la chronique de ce qui s’est produit réellement. J’ai voulu pour cette partie du film, qui est différente des deux autres, utiliser un ton délibérément simple —ce qui ne veut pas dire banal—. Naturellement, pendant cette année —cette histoire a duré presque un an entre le moment où j’ai commencé à souffrir de prurit jusqu’à ce que, pendant une opération, on découvre de quelle maladie j’étais atteint—, il s’est produit quantité de choses dans ma vie personnelle, affective, familiale, professionnelle; dépendant, moi, j’ai voulu raconter tout ce qui concernait les médecins et seulement cela, j’ai voulu raconter d’une manière très simple, linéaire, sans reconstruire tous les éléments qui composent ma vie, ma famille, ma fiancée, mes amis.²⁴³

²⁴² El impacto del *tumor* narrado en público fue observado por De Bernardinis como un factor esencial en la constitución de la leyenda urbana de Moretti: “Il racconto del tumore ormai elevato a leggenda metropolitana (nessuno sapeva se Moretti ce l’avesse davvero, e dove, e quali contromisure fossero state adottate, se era guarito, se c’era stata una ricaduta...)” en Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, p. 135.

²⁴³ Jean A. Gili, “Entretien avec Nanni Moretti. ‘Le plaisir de raconter plus librement’”, p. 11.

O sea, desde otra perspectiva, ahora alejada de la presencia de Nanni Moretti como autor cinematográfico, éste elabora, en el tercer capítulo de *Caro diario*, una faceta más de su leyenda, diseñada a partir de aspectos de su biografía y anclada en su propio cuerpo, pero que serían tanto seleccionados como reconfigurados, con el fin de concretar determinada versión pública de una vivencia importante para él.

Aunque en *Caro diario* sólo se muestra de modo incipiente, y en *Aprile* sería ampliamente desarrollado, cabe mencionar dos aspectos más que colaboran en la construcción de la leyenda del autor a partir de elementos de su autobiografía. Por un lado, personas vinculadas con el entorno privado del autor Nanni Moretti, aparecen en *Caro diario* de modo casi directo, es decir, Jennifer Beals, Alexandre Rockwell, Silvia Nono y Angelo Barbagallo, relacionados con el autor Moretti por diversos motivos, se interpretan a sí mismos como personajes.

En deux ans et demi au cinéma Sacher Roma, j'ai programmé *In the Soup* de Alexander Rockwell, le mari de Jennifer Beals, qu'on voit l'un et l'autre dans mon film...²⁴⁴

...la reconte avec Jennifer Beals avait été enregistrée en septembre 1992: l'actrice était à Rome pour la sortie du film de son mari, *In the Soap*.²⁴⁵

Ce n'est que vers la fin du chapitre qu'on voit apparaître ma fiancée Silvia et également mon associé Angelo Barbagallo. Sinon la reconstruction aurait sonné faux. A la fin du film, je suis très content d'un plan dans lequel on voit Silvia près de moi et Angelo plus loin dans le corridor avant l'examen au scanner; ce plan a vraiment une tonalité de documentaire; mieux même, beaucoup de gens m'ont demandé... si ce plan avait été réellement tourné à ce moment de ma vie.²⁴⁶

²⁴⁴ Thierry Jousse y Nicolas Saada, "Entretien avec Nanni Moretti", p. 61.

²⁴⁵ Jean A. Gili, "Entretien avec Nanni Moretti. 'Le plaisir de raconter plus librement'", p. 9.

²⁴⁶ Jean A. Gili, "Entretien avec Nanni Moretti. 'Le plaisir de raconter plus librement'", p. 11.

Y, por otro lado, objetos de la propiedad de Nanni Moretti, como su Vespa y su apartamento, adquieren una naturaleza múltiple desde el momento en el cual son retratadas cinematográficamente; pues pertenecen a la realidad verificable, pero su presencia se extiende, a través de la ficción, hasta adquirir una condición mítica, la cual reforzará, de modo inevitable, la leyenda pública de Nanni Moretti.

Así pues, no resulta gratuito que la imagen del autor montado en su Vespa se haya constituido como imagen corporativa de su productora y de su distribuidora e, incluso, como un equivalente de su firma.



La imagen de Nanni Moretti en su vespa

III.5.3. LA SUBJETIVIDAD REEMPLAZA A LA SINCERIDAD

En “In Vespa” el doble ficticio del autor ha expresado su gusto por ver los barrios y las casas de Roma, así como también su deseo de conocerlas no sólo por fuera, sino también por dentro. La escena citada arriba, en la cual el protagonista es interrogado sobre el tema de la película, una supuesta película para la cual finge buscar locaciones, es un ejemplo de cómo la narración de

Caro diario se desdice a sí misma, pero en aras de comunicar un mensaje determinado.

Over: Allora suono un citofono, dico devo fare un sopralluogo perché sto preparando un film. Il padrone di casa mi chiede: “Di che parla questo film?”. E io non so che dire.

Moretti: Questo film è la storia di un pasticcere trotskista nell’Italia degli anni ‘50, è un film musicale. Un musical.

La voz *over* afirma no saber qué decir e, inmediatamente después, la voz del protagonista, ahora emitida desde su propia boca sí sabe qué decir. Se trata de un juego establecido a través de una negación seguida de una afirmación, la cual contradice lo anterior; un juego que se repetirá en otras ocasiones y de diversos modos, un juego que subraya el carácter ambiguo y flexible de las declaraciones realizadas.

Por ejemplo, en el capítulo “In Vespa”, el doble ficticio de Moretti declara su amor por el baile, su impotencia para bailar y la postura de *voyeur* que adopta al respecto.

Over: In realtà il mio sogno è sempre stato di saper ballare... Invece io alla fine mi ritrovo sempre a guardare che è anche bello, però è tutta un’altra cosa.

Sin embargo, montado sobre su Vespa, el protagonista baila, y, en “Isole”, no sólo mira bailar a Silvia Mangano en una película transmitida por televisión, sino que el doble ficticio de Moretti no se limita a ver y baila, siguiendo los pasos de la actriz.



Nanni Moretti bailando como Silvia Mangano en *Caro diario*

Del mismo modo, en el segundo capítulo, el recorrido en búsqueda del lugar ideal, que siempre será el próximo —al igual que en “Medici”: el próximo doctor/tratamiento será el efectivo—, y la personalidad de Gerardo, aparecen como prácticamente un símbolo de dicha dialéctica.

Over: Sono sicuro che a Lipari combinerò qualcosa.

Over: Così andiamo a Salina, un’isola tranquilla, familiare... Lì staremo più tranquilli e riusciremo a combinare qualcosa.

Over: Decidiamo di non scendere e proseguire per Stromboli dove siamo sicuri che finalmente riusciremo...

Moretti: No, guarda, andiamo a Panarea.

Over: Ora siamo diretti ad Alicudi... È veramente un’isola diversa dalle altre dove finalmente riusciamo a concentrarci. Qui c’è molta calma. Una calma terribile.

En el caso de Gerardo, apenas han pasado unos minutos de su aparición en escena, y ya se ha pronunciado en rotunda oposición frente al discurso televisivo; pero, con el paso de apenas unos días, su postura se relativiza al máximo, haciendo del personaje la encarnación de un mensaje definido, en aras de lo cual, se descarta la verosimilitud de su naturaleza, exageradamente contradictoria.

Gerardo: Non guardi mai la televisione... Sono trent’anni che non la guardo più... Sai cosa dice Hans Magnus Enzensberger?... Sono d’accordo con lui.

...

Gerardo: Enzensberger dice che la televisione è il nulla... Va bene, però dimmi che la partita Honduras–Belgio 3 a 2 con cinque rovesciamenti di fronte equivale al nulla... A me quel nulla è sembrato tanto.

...

Gerardo: Forse ho esagerato con la televisione... Però adesso mi è passata.

...

Gerardo: Televisione! Ascensore! Telefono!... Ma come fate a vivere senza televisione?... Enzensberger mi fa pena quando dice che la TV trasmette il nulla.

Por último, esta constante afirmación/negación unifica ciertos detalles, presentes a lo largo de toda la narración, en los cuales se refleja una opinión sobre la congruencia —o incongruencia— entre lo que “se dice” y lo que “realmente” es de aquello de lo que se dice; una comprobación que, según la lógica del filme, sólo tiene lugar a través de la propia experiencia. Es el caso, por ejemplo, del barrio de Spinaceto o de la película *Henry: Portrait of a Serial Killer*, en “In Vespa”; de lo ideal de cada isla, en “Isole”, y de la autoridad médica de cada doctor en “Medici”, así como de las enseñanzas que el protagonista enuncia al final del filme:

Over: La prima è che i medici sanno parlare ma non sanno ascoltare e ora sono circondato da tutte le medicine inutili che ho preso. La seconda cosa che ho imparato è che la mattina, prima di colazione, fa bene bere un bicchier d’acqua. Mi hanno detto che fa bene ai reni, o a qualcos’altro.

Aparte de dicho juego dialéctico, otro ejemplo de cómo la subjetividad está por delante de la sinceridad del discurso en *Caro diario*, es no sólo el baile popular llevado a cabo en una plaza romana, sino su articulación con la participación del doble ficticio del autor con la orquesta; la canción de Juan Luis Guerra que se escucha —“Visa para un sueño”—, *ad hoc* para corroborar que el sueño del doble de Moretti es bailar; así como la interacción que éste mantiene con el ámbito en general, pues se halla evidentemente construido

para enriquecer la expresión del personaje, sin tener demasiada importancia el hecho de que ésta se muestre de un modo “veraz”.

Asimismo, la frustración que el doble ficticio del autor expone después de haber asistido al cine para ver *Henry: Portrait of a Serial Killer*, por recomendación de algún crítico, puede ser completamente honesta; pero la cómica escena a través de la cual se ilustra ignora por completo algún interés por concebirse como una situación referencial.



Nanni Moretti acosando al crítico de cine en *Caro diario*

De vuelta a “Isole”, tal como hemos dicho antes, resulta claro que se trata del capítulo con una mayor, y más evidente, relación de acontecimientos ficticios, en una cantidad casi inversamente proporcional a la de los sucesos referenciales de “Medici”.

En “Isole”, ciertos comentarios del doble ficticio de Nanni Moretti, a veces surgen al margen de los sucesos, de los cuales éste es testigo en escena.

Over: lo sto cominciando a scrivere il mio film e mi sono portato i ritagli che mi servono per il lavoro e che ho conservato per anni.

...
Over: Sì, me l'avevano detto tutti appena arrivati a Stromboli si sente subito la presenza minacciosa del vulcano.

...
Over: Caro diario, sono felice solo in mare, nel tragitto tra un'isola che ho lasciato e un'altra che devo raggiungere.

Se trata de expresiones, de un carácter bastante subjetivo que, sin embargo, podrían coincidir con las del autor en mayor o menor medida; pero, en todos los casos, los hechos relatados a través de las imágenes de “Isole”, pertenecen por completo a la ficción.

Ahora bien, el capítulo “Medici”, introducido por la aseveración de que nada en él ha sido inventado, y a parte de tratarse de una recreación de hechos “reales”, presenta una serie de momentos ya referidos —cuando se rompe la transparencia del relato con comentarios directos del protagonista— en los cuales el doble ficticio de Moretti interviene en escena de tal modo que, automáticamente, se ubican como situaciones inverosímiles, aunque acordes con las intenciones y formas expresivas de la obra.

Así pues, *Caro diario* se estructura como un relato multifacético que, en conjunto, apuesta por la transmisión de un mensaje vinculado con la vida y las experiencias de Nanni Moretti; una narración que se construye con elementos diversos, cuya elección es independiente de la necesidad de mantener un discurso generado a partir de datos verificables, o fiel a los aspectos autobiográficos del autor.²⁴⁷ Es decir, el eje de la historia se mantiene firme en torno a la figura de Nanni Moretti, pero tanto ésta, como los hechos contados, mantienen una relación de carácter ambiguo con sus supuestas referencias.

²⁴⁷ Se trata de uno de los aspectos más subrayados por especialistas como Ewa Mazierska y Laura Rascaroli: “...one of the greatest achievements of this director does not lie in his ability to present a truthful self-portrait in his films, but to erase the boundaries between his on-screen and off-screen personas, thus exploring and challenging the meaning itself of autobiography” en Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti*, p. 8.

III.6. CONCLUSIONES SOBRE *CARO DIARIO* ANALIZADA COMO AUTOFICCIÓN

Una vez que *Caro diario* ha sido analizada a partir de los rasgos autoficcionales que presenta, así como por el modo en el cual dicha obra se vincula con la tendencia biográfica, se ha podido confirmar que, de entre los investigadores reseñados al principio, algunos, efectivamente, señalaron aspectos que han precedido y, por supuesto, enriquecido nuestro propio acercamiento.

La cuestión que aquí nos interesa subrayar es que, a pesar de haber constituido un punto de atención constante, las coincidencias entre personaje y autor habían sido abordadas, en general, sólo como un aspecto característico de la filmografía de Nanni Moretti, en algunas ocasiones vinculado con la obra de cineastas como Charles Chaplin y Woody Allen.²⁴⁸

Sin embargo, el filme *Caro diario* no había sido estudiado como ejemplo de una práctica cinematográfica con rasgos característicos; una práctica, a partir de la cual, películas y cineastas de ámbitos espacio/temporales diversos se encuentran, y que puede identificarse por la introducción del autor, a través de un personaje de ficción, en un filme que entrelaza, de modo indiscernible, biografía y creación de su autor.

²⁴⁸ Como ejemplo de dichas comparaciones cabe señalar lo dicho al respecto por Thierry Jousse: "...et Woody Allen, pour cette capacité à mettre en boîte les mésaventures et les travers de l'individu petit-bourgeois, habitant des grandes cites." en Thierry Jousse, "Moretti ou Berlusconi" en *Cahiers du cinéma* núm. 479/80, mayo, 1994, p. 64.

Así como también por Ewa Mazierska y Laura Rascaroli: "Moretti's comedy has also been often associated by critics to that of Woody Allen, another director who is the protagonist or one of the characters in many of his own films... both directors concentrate their irony on themselves and their environment, and employ a similar mix of wit, satire, parody, grotesque laughter, and a tragic sense of solitude, inadequacy and loss... Both directors as children are portrayed as small versions of their adult selves, already excluded from society and chastised by others. Similarly, in the portrayal of their families, the male, father-like figures are often depicted as ineffective and pathetic while women are usually painted with more affection. Another author whom we feel has some affinity with Moretti is Chaplin, as he also split himself in two, and from the outside observed himself as lonely, different and defeated in the world." en Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti*, pp. 89-90.

Es decir, evitando la definición de un género cinematográfico, la autoficción biográfica se describe como una opción artística, según la cual, el debate sobre la referencialidad, la honestidad o la verificabilidad de datos del autor en una obra, se torna un motivo creativo. Una opción artística en la que, tanto el propósito como el procedimiento, se basan en la transmisión fílmica de metamorfosis subjetivas de las vivencias de un individuo, así como en la oportunidad de relatarlas con total libertad; obras cuya ancla definitiva será la presencia de un doble ficticio del autor, en cierto modo enlazada con su biografía.

Así pues, en *Caro diario* Nanni Moretti permanece vinculado a un referente doble, el nominal y el corporal; con ello elabora un personaje ficticio, liberado de la interpretación literal de aquello que es cristalizado en la pantalla, y también de su propia biografía.

El resultado puede ser apreciado desde una perspectiva cuyo sentido va de la obra hacia el autor, o sea, tomando en cuenta el modo en el que el análisis de una obra autoficcional desemboca, de alguna forma, en la biografía de una persona, la cual permanece como referente; pero, igualmente, es posible considerar el sentido inverso, aquel que se dirige del autor hacia la obra, es decir, atendiendo a la liberación que el autor experimenta, frente a sus propios límites, a través de la labor creadora.

Consecuentemente, la figura del creador ratifica cierto protagonismo, cuya importancia no radica en su carácter de individuo público, o sea, como miembro de un movimiento cinematográfico o de un ámbito social, político o cultural determinado, sino en su condición de responsable de un relato de ficción, en el cual él mismo se ha involucrado a través de diferentes índices,

mecanismos y proporciones, los cuales, en mayor o menor medida, remiten a su propia vida.

Asimismo, las autoficciones biográficas suelen aparecer como filmes con ciertas características míticas, en las cuales el autor es un héroe que se ha liberado de ataduras familiares, históricas, sociales o culturales, por mencionar algunas. En el caso concreto de *Caro diario*, el protagonista —Nanni Moretti— cumple la función de un héroe que, para encontrar un cierto nivel de plenitud —“In Vespa”—, antes debe llevar a cabo un camino ritual de aceptación del otro —“Isole”— y, por supuesto, hacer un recorrido simbólico hacia la muerte, a la cual ha conseguido vencer —“Medici”—.

III.7. OTRAS AUTOFICCIONES BIOGRÁFICAS

Aunque éste no es el sitio para continuar con el análisis de otras obras, susceptibles de estudiarse a partir de rasgos de la autoficción biográfica, podemos mencionar algunos ejemplos de películas vinculadas con esta tendencia autoficcional: *The kid*²⁴⁹ (Charles Chaplin, 1921), *Zéro de conduite*:

²⁴⁹ Charles Chaplin transformaría *The Kid* en múltiples ocasiones; la última de las cuales, en 1971, quedaría completada con una banda sonora compuesta por el mismo Chaplin. Ahora bien, en algunas ediciones en DVD, además de los 50 minutos del filme, se incluye, en la sección de extras, el documental *Chaplin today* (2002) —dirigido por Alain Bergala, con la colaboración de Abbas Kiarostami—. Y, según dicho documento, los referentes de *The kid* comienzan unos meses antes del rodaje, cuando Chaplin, en medio de una crisis creativa, deprimido y casado infelizmente con una actriz, tiene un hijo deforme que muere al poco tiempo de nacido. Diez días después de enterrarlo, este director realizaba el casting para su nueva película, buscando entre los aspirantes a un niño que pudiera imitarlo a la perfección. Es en ese momento que encuentra a Jackie Coogan, y comienza el rodaje de una película bisagra, que permitirá a Chaplin salir de la crisis en la que se había sumergido.

Aunque era conocido el genio chaplinesco, así como su colaboración en prácticamente todos los factores de la elaboración de sus filmes, *The kid* significó todo un reto debido a las exigencias del director para que cada participante cumpliera con su función de un modo preciso. Según el documental de Bergala, si Chaplin, además de la dirección, el guión, el montaje, la producción y la música, hubiera podido interpretar todos los papeles, lo habría hecho. A falta del don de la ubicuidad, Chaplin optó por trabajar con gente que cumplía a la perfección todas sus indicaciones, llevando esto al extremo en la serie de filmes que desde *The Kid* realizó con Coogan, quien aprendió a imitarlo tan bien, que se conseguía la impresión de estar viendo, simultáneamente, dos momentos de la vida de una misma persona.

Con el tiempo, *The Kid* se convirtió en una obra fundamental para la crítica y en un clásico

Jeunes diables au collège (Jean Vigo, 1933), *Citizen Kane*²⁵⁰ (Orson Welles, 1941) *Les quatre cents coups*²⁵¹ (François Truffaut, 1959), *Le vieil homme et*

para el público, pero además poseía un carácter muy vivo para su autor, que seguía transformándola continuamente. Asimismo, en torno al filme circularon, desde el principio, una gran cantidad tanto de rumores como de datos verificables; una mezcla que ejemplifica a la perfección aquel *mentir-vrai* al que antes hemos hecho alusión.

Por otro lado, es sabido que, para François Truffaut, Charles Chaplin había sido el cineasta más célebre del mundo; en diferentes ocasiones le dedicó artículos y comentarios, incluyendo datos de su vida relacionados con su obra. O sea, se trata de apreciaciones en las cuales el autor y su doble ficticio parecen haberse unificado en la figura de un héroe con ciertos rasgos míticos, liberado de ataduras familiares, históricas, sociales o culturales.

“Charlie Chaplin, abandonado por su padre alcohólico, vivió sus primeros años con la angustia de que se llevaran a su madre al sanatorio y, más tarde, cuando efectivamente se la llevaron, con el miedo de que le detuviera la policía; no era más que un pequeño vagabundo de nueve años... que vivía, tal como escribió en sus memorias, ‘en las capas inferiores de la sociedad’. Si hablo de esta infancia que tan a menudo ha sido descrita y comentada, quizás hasta el punto de perder de vista su crudeza, es porque es necesario ver el ingrediente explosivo que alberga la miseria cuando es absoluta. Cuando Chaplin iba a entrar en la Keystone para rodar películas de persecución, corrió más y más deprisa que sus compañeros del *music hall*, porque si bien no es el único cineasta que ha descrito el hambre, es el único que la conoció, y esto es lo que sintieron los espectadores del mundo entero cuando empezaron a circular sus bobinas a partir de 1914... Si hiciera falta leer sólo un libro para entender nuestro siglo de cine, yo recomendaría *Mi autobiografía* [de Charles Chaplin]... yo no dejaré de pensar que toda la obra de Chaplin es autobiográfica.” (en François Truffaut, *El placer de la mirada*, pp. 75–82).

²⁵⁰ Para François Truffaut, al igual que la de Chaplin, la obra de Orson Welles es secretamente autobiográfica y también gira alrededor del tema principal de la creación artística, de la búsqueda de la identidad. La madre de Welles murió durante un viaje, cuando Orson Welles tenía ocho años, la edad del joven Charlie Foster Kane cuando fue separado de su madre. El doctor Bernstein, amigo de los padres de Orson Welles que, había dado clases de prestidigitación al niño y le había regalado el tradicional teatro de marionetas, proporcionó a los biógrafos algunas anécdotas de su infancia. Asimismo, encontraremos a este doctor Bernstein bajo el mismo nombre, interpretado por Everett Sloane, en *Ciudadano Kane*.

Al respecto de todo esto, dice Truffaut en un artículo publicado en *Cahiers du cinéma* en 1982: “...empecé a desconfiar de las anécdotas sobre la infancia de Welles porque todas parecen muy periodísticas y se repiten ampliadas de un libro a otro y, sin embargo, si no son todas ciertas, son verosímiles a la luz de lo que hoy sabemos de este hombre”. Ver François Truffaut, *El placer de la mirada*, pp. 119–121.

²⁵¹ Según señalan Robert Ingram y Paul Duncan, en 1932 Janine de Monferrand se convierte en madre soltera, al dar a luz a un niño sin padre conocido, François. Meses después, Roland Truffaut se casa con la madre de François, asume la paternidad del niño y le da su apellido; pero éste permanece a cargo de la abuela materna. A la muerte de la abuela, François va a vivir con sus padres, quienes continúan siendo indiferentes ante su presencia; en este contexto, el chico lleva una vida bastante solitaria, hasta que tiene la fortuna de conocer a Robert Lachenay, quien le ofrecería su amistad durante toda su vida y que, caracterizado como René —Patrick Auffay—, protagonizaría *Les quatre cents coups* al lado de Antoine Doinel —Jean-Pierre Léaud—. Ver François Truffaut, *Filmografía completa*, Editorial Taschen, Madrid, 2004, p. 25.

Además de *Les quatre cents coups*, la serie de películas de François Truffaut, en las que Jean-Pierre Léaud encarna a Antoine Doinel —*Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) y *L’amour en fuite* (1979)—, puede ser estudiada como un proceso autoficcional con tendencia biográfica; por ahora, resulta imposible pasar por alto que, al menos esa parte de la cinematografía de Truffaut, deviene un claro ejemplo de las posibilidades de análisis que tiene la descripción de una obra con las herramientas desarrolladas en el presente trabajo.

“Hace algún tiempo, un domingo por la mañana, la televisión francesa emitió en un programa “La secuencia del espectador” una escena extraída de *Baisers volés*, protagonizada por Delphine Seyrig y Jean-Pierre Léaud. Al día siguiente, entro en un *bistrot* donde nunca había puesto los pies y el dueño me dice: ‘¡Vaya! Yo a usted lo conozco; lo vi ayer por la televisión’. Está claro que no fue a mí a quien el dueño del *bistrot* vio por la televisión sino a Jean-Pierre Léaud interpretando el papel de Antoine Doinel. Así pues, me encuentro en este *bistrot* y no contesto

l'enfant (Claude Berri, 1967), *Roma* (Federico Fellini, 1972), *Charlotte for Ever* (Serge Gainsbourg, 1986), *Radio days* (Woody Allen, 1987), *No Sex Last Night* (Sophie Calle y Greg Shephard, 1996), *Ma femme est une actrice* (Yvan Attal, 2001), *Il est plus facile pour un chameau...* (Valeria Bruni Tedeschi, 2003).

No es nuestro objetivo demostrar aquí la condición de autoficciones biográficas que los filmes mencionados presentan, sino indicar que se trata de casos en los cuales el autor se ha identificado con un personaje de la obra; películas en las cuales se ha registrado la vinculación entre la biografía del autor y la ficción del relato, y luego dado a conocer por diferentes medios, tanto epitextuales, como peritextuales y textuales.

Es decir, son filmes que, al igual que otros tantos, permanecen en la historia del cine como muestra de una práctica creativa, aquella según la cual diversos autores tienden a elaborar su propia leyenda, su propio mito, con elementos autobiográficos que denotan sus metamorfosis personales, los cuales son plasmados en relatos que ignoran, o mejor dicho, abarcan las fronteras entre la biografía y la imaginación.

ni sí ni no al dueño, ya que nunca tengo prisa en aclarar un malentendido, y pido un café bien cargado. El dueño me lo trae y, al acercarse a mí, me mira mejor y añade: 'Aquella película debió de rodarla hace algún tiempo, ¿verdad? Allí se le veía más joven...'. en François Truffaut, *El placer de la mirada*, p. 23.

IV. LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR EN *HUSBANDS AND WIVES*

IV.1. WOODY ALLEN Y *HUSBANDS AND WIVES*

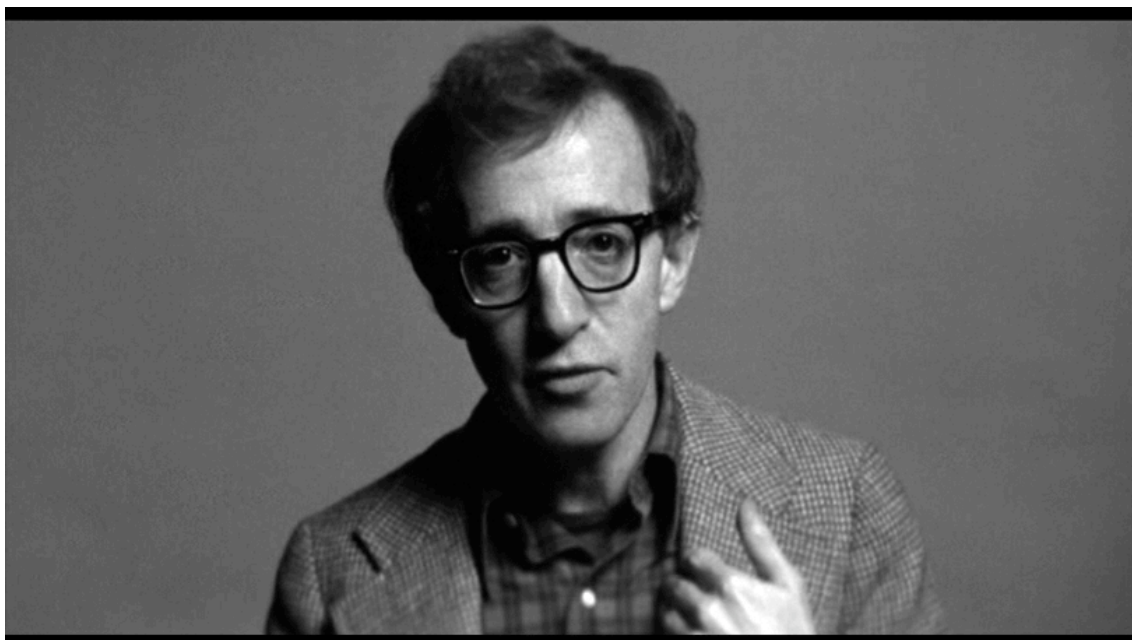
A partir de *Take the Money and Run* (1969), la obra de Woody Allen, en conjunto, aparece como un ámbito claramente fructífero para estudiarse según una descripción autoficcional; en su cinematografía es posible encontrar no sólo obras que se identifican con las tres tendencias de la autoficción que detallamos en el presente trabajo —biográfica, especular y fantástica—, sino que su trayectoria puede considerarse un laboratorio de autoficciones por los numerosos experimentos, con los dobles ficticios del autor en las obras, e incluso también con dobles ficticios de los autores de ciertas interpretaciones actorales, pues la participación de Tony Roberts, Diane Keaton y Mia Farrow, por mencionar sólo los casos más sobresalientes, son un ejemplo de aquello que, en investigaciones futuras, podría describirse como autoficción interpretativa o actoral.²⁵²

²⁵² A pesar de que éste no es el sitio para desarrollar dicho tema, consideramos que el interpretarse a sí mismo o a un personaje con quien el actor establece algún tipo de identificación, deviene un mecanismo autoficcional, el cual está presente de modo importante en la obra de Woody Allen. Como ejemplo, además de los casos antes citados, podemos mencionar en *Bananas*, a Howard Cosell, Roger Grimsby y Don Dunphy; en *Zelig*, a Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim y John Morton Blum; en *Broadway Danny Rose*, a Sandy Baron, Corbett Monica, Jackie Gayle, Morty Gunty, Will Jordan, Howard Storm, Jack Rollins y Milton Berle; en *Radio Days*, a Kitty Carlisle.

Se trata de una dispositivo que, por otro lado, ha llamado la atención de investigadores como Jorge Fonte: “Las mujeres de Allen —Louise Lasser, Diane Keaton y Mia Farrow— han sido igualmente sus compañeras sentimentales en el cine... muchas de las escenas de interiores de *Hannah* fueron rodadas en el apartamento de Mia, y algunos de sus hijos adoptivos hacen de hijos de la protagonista. Además, estaba Maureen O’Sullivan —madre de Mia en la vida real— interpretando a la madre de Hannah... Woody Allen gusta de utilizar pasajes biográficos propios

En lo que al presente capítulo se refiere, *Annie Hall*, co-escrita —en colaboración con Marshall Brickman—, dirigida y protagonizada por Woody Allen, aparece como la primera obra de este autor en la cual detectamos diversos motivos vinculados con la tendencia especular de la autoficción.

Como ejemplo, destaca la metalepsis²⁵³ de Allen como “verdaderamente de autor”, pues su doble ficticio, Alvy Singer, es un comediante y escritor de guiones cómicos que, desde el inicio de *Annie Hall*, se presenta como responsable del relato en el cual él mismo se halla incluido.



Alvy Singer, personaje de Woody Allen, en la introducción de *Annie Hall*

de otros actores para incorporárselos al personaje que ellos mismos están interpretando.” en Jorge Fonte, *Woody Allen*, Editorial Cátedra, Madrid, 1998, pp. 79 y 83.

Como vimos en el segundo capítulo, dicho fenómeno también es analizado por Gérard Genette en *Metalepsis. De la figura a la ficción*, quien subraya el efecto que provoca este modo de alteración de la diégesis. Por nuestra parte, consideramos que todavía queda pendiente reflexionar sobre determinados aspectos creativos presentes en la elaboración que, de dicho tipo de personajes, llevan a cabo los actores.

Al respecto, ciertas declaraciones del mismo Woody Allen ofrecen una pista de hacia dónde podrían encaminarse las reflexiones sobre la autoficción actoral: “Los actores, hasta cuando no están actuando, siempre están representando algo; se fabrican unos personajes increíbles, muchas veces ridículos o dignos de lástima... A su manera, todos están locos. Yo lo puedo decir porque soy uno de ellos. He sido un actor de Broadway como los que aparecen en *Bullets Over Broadway*” Woody Allen en Jean-Michel Frodon, *Conversaciones con Woody Allen*, traducción de Miguel Salazar, Ediciones Paidós, 2002 [*Conversation avec Woody Allen*, Plon, Paris, 2000], p. 80.

²⁵³ Sobre los modos de metalepsis característicos de la tendencia especular de la autoficción ver capítulo II.

El protagonista, con un fondo neutro que lo mantiene como único elemento de la escena introductoria, desarrolla un monólogo durante el cual habla irónicamente de sí mismo y de su vida; cuenta dos chistes con los que dice identificarse; declara que ha terminado su relación con Annie, y que continuando vueltas a las posibles causas, entre las cuales considera su propio pasado, y, después de unas escenas en las que su infancia se ilustra alterada por la ficción, afirma que tiene dificultades para distinguir entre la realidad y la fantasía.

O sea, el doble ficticio de Allen hace de su profesión un presente continuo en la narración de la película; se trata de una metalepsis de autor enriquecida, además, porque el oficio de comediante y escritor de guiones cómicos coincide con los antecedentes profesionales de Woody Allen.²⁵⁴ De modo simultáneo, tanto las declaraciones del protagonista como las imágenes de su infancia hacen evidente uno de los motivos centrales del filme: la reflexión sobre diversos nexos entre la “realidad” y las ficciones.

Asimismo, en íntima relación con modos de metalepsis característicos de la autoficción especular, observamos que *Annie Hall* incluye elementos de carácter reflexivo que subrayan, por un lado, la labor creadora del artista, y, por otro, la naturaleza ficcional de una representación cinematográfica. En

²⁵⁴ Dicha reminiscencia fue observada también por investigadores como Mary P. Nichols y por críticos como Graham McCann: “*Annie Hall* opens with Woody Allen doing a comedy monologue, telling the audience jokes of the sort that he used in his real-life comic routines. It thus begins with Allen’s recollections of his own past as a stand-up comic.” en Mary P. Nichols, *Reconstructing Woody*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, Maryland, 1998, p. 33.

“Existe una retórica de autenticidad: las estrellas son presentadas en varios medios de tal forma que sugiere una falta de premeditación, una ausencia de intimidación; generalmente, una sensación de ‘verlo tal como es’. La utilización por parte de Allen de sus propias memorias y experiencias como ‘materia prima’... para sus películas, ciertamente ha incrementado este efecto. *Annie Hall*, en opinión de muchos, era un retorno nostálgico a los viejos tiempos del Allen de las salas de fiestas y escritor de secuencias cómicas” en Graham McCann, *Woody Allen, el genio de a pie*, traducción de Isabel Brias, Espasa Calpe, Madrid, 1990 [*Woody Allen. New Yorker*, Polity Press–Basil Blackwell, Cambridge–Oxford, 1990], p. 176.

concreto, nos referimos a los guiños intertextuales a otras obras y trabajos de Allen —el show de Johnny Carson²⁵⁵, la anécdota sobre la Universidad de New York²⁵⁶ y la tira cómica *Inside Woody Allen*²⁵⁷—; a la presencia del filósofo canadiense Marshall McLuhan, interpretándose a sí mismo, y la paradójica aparición de Truman Capote, cuando Alvy Singer le dice a Annie Hall “There’s the winner of the Truman Capote look-alike contest”²⁵⁸; a la ruptura de la transparencia del relato con, por ejemplo, las apelaciones directas al espectador ficticio, por parte del representante del autor, o el uso de subtítulos que expresan determinados pensamientos de los protagonistas; así como también a la inevitable vinculación entre Alvy Singer y Annie Hall, ex pareja intrafílmica, con Woody Allen y Diane Keaton, ex pareja extrafílmica²⁵⁹.

Annie Hall se descubre así como un relato estructurado sobre la continua confusión entre “realidades” y simulaciones. El autor sugiere, desde la ficción,

²⁵⁵ Durante 1964, Woody Allen sustituyó un tiempo a Johnny Carson en *The Tonight Show*.

²⁵⁶ Mencionada en el capítulo II.

²⁵⁷ De 1976 a 1984, se editó el cómic *Inside Woody Allen*, que ha sido reeditado en más de 180 periódicos más de sesenta países. Los dibujos son una creación de Stuart Hample y el argumento en ocasiones estaba escrito por Allen, quien supervisaba la serie; las viñetas simplificaban la imagen de Woody, concentrándose en el *schlemiel* —palabra hebrea utilizada en el argot americano para referirse a personas pusilánimes y estúpidas— inicial con crisis de identidad. El estatus mitológico de Woody se vio fomentado por estas imágenes, y se dijo entonces que Allen pretendía que esta caracterización obvia contribuyera a distanciar la imagen de su propia personalidad. Ver lo dicho al respecto en Graham McCann, *Woody Allen, el genio de a pie*, p. 184.

²⁵⁸ Gérard Genette señala un juego similar cuando el personaje Bruce Baldwin, en *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), es comparado con el actor Ralph Bellamy, quien efectivamente está interpretando a Bruce Baldwin. “...la comparación de aquél con éste constituye, entre un personaje ficcional y el actor real que lo encarna y del que resulta ser precisamente el sosias perfecto, algo así como un *gag* metafísico —tanto monta, monta tanto— fino como una cuchilla de afeitar y de una perversidad bastante marcada.” en *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 55.

²⁵⁹ La vinculación entre la pareja Allen/Keaton y la Singer/Hall fue un concurrido tema en la recepción crítica de *Annie Hall*, como es posible comprobar con los siguientes ejemplos: “Era públicamente sabido que Allen y Diane Keaton habían tenido relaciones recientemente, por lo que el arte era percibido como una imitación de la vida. Los chistes ‘de cabaret’ de Alvy venían de los viejos números de Allen; la aparición de Alvy en el programa de Dick Cavett era idéntica a la de Allen; vemos a Alvy teniendo que crear chistes para un cómico espantoso... (Allen también pasó por esa experiencia). Los conocidos temas de Allen son los temas de Alvy...” en Graham McCann, *Woody Allen, el genio de a pie*, p. 176.

“The *roman à clef* aspect of *Annie Hall* adds yet another layer of art/life ambiguity to the movie, reminding the attentive viewer that, for all its pretensions to documentary veracity, *Annie Hall* too is aesthetic artifice, another creator’s deliberately fabricated effort to ‘get things to come out perfect in art’” en Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, pp. 34–35.

la posibilidad de ir más allá de las apariencias; el doble ficticio de Allen cumple la función de intermediario, pues a través de él ciertos modos en los cuales el cine se construye quedan al descubierto y, entonces, éste habla de sí mismo como sistema de representación.²⁶⁰

Por último, cabe señalar que la búsqueda de razones de la separación entre Alvy Singer y Annie Hall se exhibe, claramente, como motivo central de la narración del protagonista, la cual constituye una visión retrospectiva de dicha relación. Durante el relato, el doble ficticio de Allen lleva a cabo un heterogéneo recorrido por sus propios cuestionamientos y, hacia el final del filme, llega a algunas conclusiones cuando transmuta hechos de su vida en arte y escribe una obra de teatro inspirada en significativos momentos de su relación con Annie.

Alvy: Yes, of course I'm mad, because you love me. I know that.

Annie: I can't say that that's true at this point in my life... So what are you up to?

Alvy: The usual. I'm trying to write. I'm working on a play. Are you saying you're not coming back to New York with me?

Annie: No. Look. I gotta go.

...

Actor: It's funny. After all the serious talks and passionate moments... that it ends here, in a health food restaurant on Sunset Boulevard. Good-bye, Sally.

Actriz: Wait. I'm going to go with you. I love you.

...

Alvy: What do you want? It was my first play. You know how you're always trying to get things to come out perfect in art because it's real difficult in life.

Es decir, en *Annie Hall* se encuentra una forma de *mise en abyme*, característica de la autoficción especular, pues en la obra de teatro se refleja el proceso creativo que podría haber sido el proceso creativo del filme. Ahora bien, tanto la obvia imitación como la transformación simplista de la obra de

²⁶⁰ Una interpretación similar se encuentra en Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2001, p. 37.

teatro respecto a la situación en la cual está basada, ambas comentadas por su autor, de nuevo resultan una invitación para ir más allá de las apariencias referenciales del relato principal del filme.

Así pues, precisamente a partir de *Annie Hall* la obra de Woody Allen se ha considerado como un continuo debate entre diversas proyecciones de la imaginación humana²⁶¹. Y, acorde con el enfoque del presente trabajo, dicha apreciación se vincula, de modo directo, con rasgos de la autoficción especular que también observamos en buena parte de la subsecuente cinematografía alleniana, o sea, con el énfasis que, en los casos correspondientes, se puso tanto en la figura del artista como en las obras de su respectiva labor creadora y, en cierto sentido, transformadora de la “realidad”.

Over the course of Allen's thirty years in filmmaking, art and its valorization as a source of meaning to justify human existence have come progressively under assault on both thematic and formal levels. His movies constitute a veritable population explosion (sic) of artists and artists *manqué*: filmmakers, novelists, playwrights, an interior decorator, musicians, magicians and other circus performers, memoirists, poets, literary and art critics, screenwriters, and television producers proliferate throughout his oeuvre; their preponderance attests to Allen's preoccupation with human lives, like his own, dedicated to the production of art.²⁶²

En primer lugar, el doble ficticio de Allen suele reflejar, de una forma más o menos literal, la presencia de su autor a través de la profesión que aquél desempeña en el relato, siendo la figura del escritor la más constante: escritor en *Manhattan* (1979); director de cine en *Stardust Memories* (1980); realizador de televisión en *Hannah and Her Sisters* (1986); productor de documentales en *Crimes and Misdemeanors* (1989); escritor en *Husbands and Wives*; editor en *Manhattan Murder Mystery* (1993); escritor en *Everyone Says I Love You* (1996);

²⁶¹ De acuerdo con lo expresado en Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, p. 40.

²⁶² Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, p. 6.

escritor en *Deconstructing Harry* (1997); director de cine en *Hollywood Ending* (2002), y escritor en *Anything Else* (2003).

En segundo lugar, el doble ficticio de Woody Allen, cuando por su profesión ya es señalado como un personaje que evoca a su creador, en obras como *Manhattan* y *Crimes and Misdemeanors*²⁶³ cumple igualmente una función de personaje–narrador, a través de cuya voz la historia es relatada; es decir, se trata de una doble función con la cual se complica aún más el reflejo entre la figura del autor Allen y su representante autor en la ficción.²⁶⁴

En tercer lugar, a través de diversos tipos de metalepsis, la filmografía alleniana subraya y/o comenta, desde el interior, la condición de representación de las películas en cuestión. Es el caso de la diegetización de metarrelatos en *Manhattan*, *Stardust Memories*, *The Purple Rose of Cairo*, *Crimes and Misdemeanors*, *Alice* (1990), *Everyone Says I Love You*, *Mighty Aphrodite* (1995), *Anything Else*—; de personalidades famosas que se interpretan a sí mismas en *Zelig*, *Broadway Danny Rose* (1984) y *Radio Days*; de la evocación de situaciones extrafílmicas en el relato intrafílmico en *Manhattan*, *Zelig*, *Hannah and Her Sisters*, *Radio Days*, *Deconstructing Harry*.

En cuarto lugar, las diferentes alusiones al discurso cinematográfico, tanto de ficción como documental, aprovechadas por Woody Allen en la construcción

²⁶³ Aunque *Radio Days* carece de la presencia corporal de Woody Allen, su voz como narrador establece un vínculo con el protagonista, un niño con el cual mantiene una cierta correspondencia, y también con su labor de autor.

²⁶⁴ Sobre las formas de Woody Allen para hacerse presente en sus filmes la siguiente cita sugiere ciertos antecedentes: “*Sommaren me Monika* (1953) mereció ser destacada, sobre todo, por su empleo revolucionario de una figura de estilo concreto: la mirada a la cámara... [que] pone de manifiesto la presencia del dispositivo cinematográfico al tiempo que encarna el equivalente fílmico del “yo” novelesco... La presencia a “título personal”, si puede decirse así, de Woody Allen en sus propias películas (incluyendo el recurso de la voz en *off* comentando las escenas) es una herencia de aquella aportación desde el momento en que resulta manifiesto que estamos viendo y oyendo al autor de la película.” en Jean–Michel Frodon, *Conversaciones con Woody Allen*, pp. 112–113.

de sus propias películas, descubren, entre otras cosas²⁶⁵, determinados mecanismos reflexivos, vinculados con la *mise en abyme*, pues dejan al descubierto ciertos aspectos formales de su propia elaboración. Como ejemplo, podemos mencionar *Stardust Memories*, *Zelig*, *The Purple Rose of Cairo*, *Crimes and Misdemeanors*, *Hollywood Ending* y, por supuesto, *Husbands and Wives*.²⁶⁶

A pesar de las variaciones, en las obras mencionadas la inserción de metarrelatos cinematográficos alude siempre al proceso de producción de un filme. Cabe mencionar que esto ha sido interpretado como una reflexión no sólo sobre su forma sino también sobre las motivaciones de su construcción que, por ende, sitúa a su autor como creador e, igualmente, como presencia interlocutora.

These movies examine the way in which a director can work with the elements of filmic narrative to explore the medium of film itself. This leads to a complicated assortment of narrative elements and a jumbled sense of “reality”, while still uniting all of the films-within-the-film in the final overarching narrative.

These metanarrative techniques, both in *Crimes and Misdemeanors* and *Stardust Memories* draw attention to the entire process of suspension of disbelief. Cinemagoers are accustomed to ignoring the processes that go into making a film... The director of a metanarrative film can speak more directly to the audience

²⁶⁵ Entre las interpretaciones alternativas sobre las alusiones al discurso cinematográfico, cabe citar las reflexiones de Sam B. Girgus: “La explotación del estilo documental por parte de Allen en el transcurso de los años, la pluralidad de formas que ha adoptado y mediante las que ha construido un amplio abanico de historias, personajes y temas indica no sólo una preferencia por el género, sino, también, su apreciación de la importancia del documental para el cine en general. Su repetido uso de formas documentales para estructurar sus obras de ficción sugiere su interés por el carácter documental inherente a cualquier película y su valoración de la relación intrínseca entre ficción y documental que resulta propia del cine.” en Sam B. Girgus, *El cine de Woody Allen*, traducción de Francisco López Martín, Akal Ediciones, Madrid, 2005 [*The films of Woody Allen*, second edition, The Press Syndicate of the University of Cambridge, 2002] p. 21.

²⁶⁶ Aunque de modo tangencial, al respecto Mary P. Nichols describe ciertos aspectos de obras de Woody Allen como autoficciones especulares: “Allen incorporates his reflections on directors, on movies, and on art in general into his films. *Stardust Memories* is about a movie director making a movie. A director directing a movie reflects Allen’s own experience, even if Sandy, as Allen insists, should not be identified with Allen. *Purple Rose* is about a movie. The name of Allen’s movie, in fact, is also the name of the Hollywood movie within his movie. Just as Allen invites us to compare *Stardust Memories* with the movie that Sandy is making in *Stardust Memories*, he also invites us to compare the two movies bearing the same name of *Purple Rose*. Allen’s other movies also offer more or less explicitly Allen’s reflections on art and artists.” en Mary P. Nichols, *Reconstructing Woody*, p. 14.

because he or she commands their attention through increasing their awareness of narrative elements. Thus, metanarrative in the cinema is an important technique, demanding that the viewers consider the form of film and identify with the directors —metanarrative in film increases our awareness of the possibilities of the cinema as an art form.²⁶⁷

En quinto lugar, la revelación de aspectos autobiográficos en textos que se elaboran en el transcurso de algunos filmes de Woody Allen, genera otro tipo de mecanismos afines a la *mise en abyme*. Dichos textos “autobiográficos” son metarrelatos contenidos en los respectivos relatos principales, pero más allá de los aspectos formales de la obra, aquello que subrayan son dos motivos narrativos que, indiscernibles, permean la cinematografía alleniana: la transformación de la “realidad” en ficción, así como la relaciones entre la vida y el arte. Es el caso del libro que escribe Jill, la última esposa de Isaac Davis, el doble ficticio de Allen en *Manhattan*, en donde aparecerán todo tipo de detalles de la vida sexual de éste; el guión que escribe Holly, la que al final será pareja de Mickey Sachs, doble ficticio de Allen en *Hannah and Her Sisters*, en cuya trama narra situaciones que su hermana reconoce como transcripciones de sus conflictos matrimoniales; la novela que escribe Gabe Roth, doble ficticio de Allen en *Husbands and Wives*, “demasiado autobiográfica” según la opinión de su esposa, Judy Roth; la trama entera de *Deconstructing Harry*, en la que Harry Block, doble ficticio de Allen, devela diversos aspectos de su vida privada en sus obras.

En conjunto, resultan una serie de indicaciones que, desde el interior de las películas mencionadas, ironizan sobre un modo simplista de leer los aspectos supuestamente referenciales de una ficción y, de modo simultáneo, señalan los

²⁶⁷ Sage Hamilton Rountree, “Self-Reflexivity in Woody Allen’s Films” en Kimball King (ed.), *Woody Allen. A Casebook*, Routledge New York London, 2001, p. 21.

sistemas de representación que dan lugar a ese superficial modo de interpretación. Al respecto, cabe subrayar que dichos motivos narrativos aluden, en mayor o menor medida, a una de las tendencias más arraigadas en lo escrito en torno a los filmes de Allen, según la cual en cada filme llegan a descubrirse reveladoras “similitudes” con la vida privada del autor.²⁶⁸

Tal como veremos en el presente capítulo, tanto los mecanismos como los motivos narrativos que caracterizan la tendencia especular de la autoficción, y a los cuales hemos identificado, en diferente medida, en la obra de Woody Allen, se encuentran reunidos en una misma película: *Husbands and Wives*.

IV.1.1. *HUSBANDS AND WIVES* EN LA CINEMATOGRAFÍA DE WOODY ALLEN

Uno de los rasgos más llamativos de *Husbands and Wives*, que diferencia esta película de las anteriores de Woody Allen, es el estilo visual. Hasta entonces, la filmografía alleniana se había distinguido por un cierto preciosismo en la técnica; aspectos como la iluminación, los cortes de escena, la continuidad y los movimientos de cámara habían mantenido un estilo uniforme, casi clásico, basado en composiciones estables.²⁶⁹ Sin embargo, en

²⁶⁸ Como ejemplo incluimos las siguientes citas: “La vida privada de Allen está perfectamente mostrada en sus films” en Juan Carlos Rentero, *Woody Allen*, J.C., Madrid, 1979, p. 20.

“Sus biógrafos han contribuido a esta opinión, aceptando sin crítica las ideas, los valores y las preocupaciones de sus personajes de ficción como ‘más o menos’ autobiográficos” en Graham McCann, *Woody Allen, el genio de a pie*, pp. 11-12.

“De los directores norteamericanos contemporáneos más relevantes... sólo Woody ha utilizado con regularidad material que podría considerarse como autobiográfico... Y, aunque Woody pueda crear, ocasionalmente, una fábula totalmente ficticia (*Zelig*, *The Purple Rose of Cairo*) que exprese su visión del mundo a través de una historia inventada, es más habitual que sus mejores (*Annie Hall*) y peores (*Stardust Memories*) películas estén basadas, claramente, en su vida” en Douglas Brode, *Las películas de Woody Allen*, traducción de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, Odín Ediciones, Barcelona, 1993 [*The Films Of Woody Allen*, Virgin Books, United Kingdom, 1990], pp. 296-297.

“Es la abundancia de pequeños detalles, lo que nos obliga a formarnos la idea de que Woody Allen se nutre especialmente de su propia vida —y de las personas de su entorno— para caracterizar a sus personajes... el paralelismo entre autor y personaje delata una inclinación autobiográfica que ya está demasiado arraigada en él como para que repare en ella.” en Jorge Fonte, *Woody Allen*, p. 71.

²⁶⁹ Al respecto, compartimos la opinión de Peter J. Bailey (*The Reluctant Film Art of Woody*

esta ocasión la cámara se hace presente por los repetidos *zooms* y balanceos; del mismo modo, un montaje de carácter más bien brusco —debido a los cambios repentinos de cuadro o de escena— deviene una persistente advertencia sobre el medio cinematográfico al que pertenece la obra.

Por otro lado, desde el principio queda claro que *Husbands and Wives* se presenta como un falso documental, cuyo relato simula estar planificado según los designios de un “autor” quien, a pesar de no verse nunca en el plano, interviene en él como un fuera de campo activo. Se trata de una figura invisible y de naturaleza ambigua sobre cuya existencia se insiste constantemente, pues también se encarga de la narración *over* y de conducir las entrevistas a través de las cuales los personajes se presentan. Cabe señalar que su posición de autoridad frente a Gabe Roth, el escritor encarnado por Allen, hace de dicha figura un paradójico mediador entre el personaje encarnado por el autor y el autor del filme.²⁷⁰

En cuanto al tema de *Husbands and Wives*, Woody Allen vuelve a la compleja relación entre la vida “real” y las ficciones del ser humano, entre las cuales se incluyen sueños, fantasías, deseos y manifestaciones artísticas. Lo que sobresale en esta película es que los conflictos de algunos personajes, al respecto de dicha relación entre “realidad” y ficciones, reflejan los de otros y, a la vez, se despliegan en diversos niveles narrativos, correspondientes tanto a la “realidad” como a la ficción de la diégesis. Tal como veremos luego con mayor detenimiento, mientras dichas convergencias dan forma al filme, integran un complejo entramado de reflexiones sobre los vínculos entre la vida y las ficciones del ser humano.

Allen, p. 184) y de Jean-Michel Frodon (*Conversaciones con Woody Allen*, p. 118).

²⁷⁰ Al respecto, coincidimos con lo dicho en Stig Björkman, *Woody por Allen*, p. 193.

Entonces, el mencionado uso de la cámara y del montaje remiten al falso documental cuya patente elaboración, en cualquier caso, deviene un mecanismo reflexivo que remite a aspectos formales de *Husbands and Wives*. Asimismo, subordinado ante la autoridad del enigmático realizador del falso documental, la situación de Gabe Roth —doble ficticio autor del autor— problematiza una, ya de por sí compleja, metalepsis “en verdad” de autor. Y, por último, en una obra en la cual el autor interpreta a un personaje autor, los motivos fundamentales del filme precisamente aluden a la elaboración de diversos tipos de ficciones.

IV.1.2. ANÁLISIS DE *HUSBANDS AND WIVES* DESDE OTRAS PERSPECTIVAS

Antes de entrar de lleno en la descripción autoficcional de *Husbands and Wives*, cabe subrayar una circunstancia particular de su estreno: el escándalo mediático que acompañó tanto a la separación de Woody Allen y Mia Farrow como a la recepción crítica de la película, y es que en ésta se narraba, justamente, el proceso previo al divorcio de Gabe y Judy Roth, los personajes interpretados por Allen y Farrow.

La combinación de escándalo mediático y críticas o comentarios sobre *Husbands and Wives*, de algún modo, es el resultado de más de diez años de filmes protagonizados por Allen y Farrow. Ficciones que, a pesar de serlo, generaron una constante (con)fusión entre la vida privada y la vida pública de la pareja; relatos que, da igual si con ninguna o con cualquier intención, vincularon los ámbitos extra e intrafílmico de las obras.

Dicha peculiaridad de la recepción de *Husbands and Wives* aquí resulta interesante por los procesos previos que dejó al descubierto e, igualmente, por las consecuencias que tuvo. Aunque más adelante volveremos a abordar este

asunto, por ahora retomaremos dos interpretaciones —ambas realizadas desde un ámbito académico— que señalan aspectos afines a una descripción autoficcional del filme, las cuales incluso añaden ciertos detalles orientados a la tendencia especular de éste.

Peter J. Bailey —en “Because It’s Real Difficult in Life. *Husbands and wives*”— recoge algunas reacciones de la prensa durante el escándalo de la ruptura entre Allen y Farrow y, a partir de allí, ofrece una explicación sobre el modo en el cual se involucraron tanto la prensa como el público.

If there is any justification for the insatiable curiosity the media and public displayed regarding the Farrow/Allen split, it lies in the fact that the thirteen films they made together between 1981 and 1992 blurred the distinction between the couple’s private and public lives...

Husbands and Wives marks the emotionally antagonistic end of their relationship. If viewers share the illusion of possessing special insight into the evolution of the Farrow/Allen relationship —from the private/public amicability of *Zelig* to the rancorous abrogations of *Husbands and Wives*— their illusion is one which Allen’s movies have clearly contributed to fostering.²⁷¹

Según estas consideraciones, la descripción autoficcional de *Husbands and Wives* se vislumbra, indirectamente, como una herramienta para comprender el modo en el cual se han podido involucrar, o no, la vida y la obra de Woody Allen. Asimismo, la falta de un horizonte de expectativas correspondiente a la autoficción especular se hace evidente, pues dicha carencia resulta un factor determinante en la interpretación de este tipo de ficciones como si fueran referencias directas de la vida de su autor.

De acuerdo con la tendencia especular de la autoficción, el autor, a través de un personaje, cavila sobre la convergencia entre arte y vida, pero su expresión trasciende cualquier exhibición de la intimidad; la obra adquiere su

²⁷¹ Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, pp. 183–184.

“verdadero” significado cuando se entiende como una manifestación artística que sitúa a dicha convergencia, más bien, como un motivo esencial de reflexión creativa. En relación con la filmografía alleniana, sin mencionar el término “autoficción”, Bailey repara en cuestiones que se corresponden con características de la autoficción especular, e incluso señala a *Husbands and Wives* como un filme determinante por el respectivo posicionamiento de Woody Allen como autor de obras que reflexionan sobre los modos de relacionarse que tienen el arte y la vida.

Allen’s assurances to the press about the fictionality of *Husbands and Wives* were completely justified by the media’s deliberate oversimplification of the relationship between art and life in their reactions to the film, but Allen’s screenplay nonetheless provides significant evidence that literary plots and sexual attraction —art and life— have the same source, and that the contrivances of artistic representation are indistinguishable from the erotic treachery the movie so relentlessly exposes.

Consequently, *Husbands and Wives* is the Woody Allen film in which art and life most closely —and most dishearteningly— converge with each other, the dynamic of narrative getting sourly configured as sexual desire’s correlative and mirror.²⁷²

Por otro lado, cabe volver un momento al particular estilo visual de *Husbands and Wives* debido a que éste ha sido interpretado como un artificio que subraya ciertos motivos narrativos del filme. Desde la perspectiva de Beth Wishnick —en “That Obscure object of Analysis”— el estilo alude a la condición artificial/ficticia tanto del matrimonio y del arte, sendas convenciones sociales, como del discurso cinematográfico.

With its abrupt stops and starts, the film style of *Husbands and Wives* mirrors the stops and starts of relationships. It is here that Allen manages to deconstruct the twin convention of both marriage and art by exposing the artificial nature of both. Allen goes behind the scenes and reminds us that conventions are socially constructed, that they are not a priori assumptions, and that they appear so only when framed... The chaos that rushes in is his

²⁷² Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, p. 195.

movie, *Husbands and Wives*, which is self-consciously about the making of a movie —itself. Ironically and eerily, this theme has been reflected in the profusion of reviews about Allen and his film. As a collection, these reviews are really about the making of a story, false frames included.²⁷³

O sea, el modo de representación que hace de *Husbands and Wives* un filme diferente en la trayectoria de Woody Allen, se comprende aquí como una herramienta a través de la cual el autor cuestiona, desde la ficción, aquello que algunos consideran aspectos de la “realidad”.

Recurriendo a una estructura psicoanalítica, Wishnick también observa que las correspondencias entre “realidad” y arte llegan al extremo de dar la vuelta al filme. Según dicho enfoque, el escándalo mediático adquiere, en un momento dado, una particular condición y, de presentarse como la revelación de la “realidad” oculta en la ficción, el conjunto de críticas termina por constituir una continuación de la ficción, aunque ubicada en la “realidad”.

Like the patient who tells his story to the analyst, who then retells that story back to the patient, Woody Allen has been telling his story cinematically and otherwise in the media. The media has told that story back to him through magazine articles, newspaper reviews, and editorials. The result, as in analysis, is a jointly authored tale in which authority flips back and forth between storyteller and audience.²⁷⁴

En conclusión, la ambigua relación entre vida y arte que sugiere el relato de *Husbands and Wives* se multiplicó debido a las particulares condiciones de su recepción. Éstas fomentaron, igualmente, una serie de reflexiones que, en mayor o menor medida, ponen de manifiesto la vinculación del filme con la autoficción especular y, por ende, la descripción correspondiente se torna una opción no sólo adecuada, sino incluso necesaria para comprender con mayor

²⁷³ Beth Wishnick, “That Obscure object of Analysis” en Renée R. Curry (ed.), *Perspectives on Woody Allen*, G.K.Hall & Co, New York, 1996, p. 58.

²⁷⁴ Beth Wishnick, “That Obscure object of Analysis”, p. 58.

claridad una serie de factores, como la compleja configuración de la figura del autor en la obra o la ambigua presentación que hace de sí misma la ficción, que estudiaremos a continuación.

IV.2. PROTOCOLO DE IDENTIDAD EN *HUSBANDS AND WIVES*

IV.2.1. FORMA DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

Para comenzar la descripción autoficcional de *Husbands and Wives*, observaremos cómo es que se constituye el protocolo de identidad.

Después del título, los créditos de los actores aparecen enlistados por orden alfabético, el primero de los cuales es Woody Allen; más adelante, al final de los créditos, quedará registrado que Woody Allen es también guionista y director de la obra. Así, a pesar de basarse únicamente en el cuerpo, una identificación directa entre el autor y uno de los personajes se hace patente y, por lo tanto, queda configurado un doble ficticio del autor: Gabe Roth²⁷⁵.

²⁷⁵ De acuerdo con diversos críticos e investigadores, y aunque sólo sea a nivel de hipótesis, entre el nombre del protagonista, Gabe Roth, y el del autor, Woody Allen, podemos señalar un lazo indirecto, cuyo intermediario es el escritor Philip Roth. En más de una ocasión ambos autores han sido relacionados pero, a partir de este filme, la correspondencia entre Philip Roth y Woody Allen reside en un terreno ambiguo, entre el arte y la vida, al igual que lo es el tipo de creación artística por la cual dicha correspondencia se ha señalado.

En *Husbands and Wives* el lazo entre Roth/Allen/Roth mantiene, en todo caso, una función enfática; por un lado, debido al hecho de que Gabe Roth es un escritor, con lo cual la evocación a Philip Roth refuerza la naturaleza del oficio del personaje. Y, por otro lado, porque dicha alusión se perfila como un guiño a un tipo de creación artística en específico, precisamente ligada con aquello que nosotros describimos aquí como creación autoficcional.

“...el apellido del protagonista era el mismo que el del novelista Philip Roth, quien, al igual que Gabe, utiliza material autobiográfico...” en Douglas Brode, *Las películas de Woody Allen*, p. 303.

“La vie et l'art sont distincts, quoi de plus clair? Pourtant, la distinction reste totalement évanescence. Le fait que l'écriture soit un acte de l'imagination semble intriguer et incommoder tout le monde. Ce propos, que Woody Allen pourrait sans doute faire siens, sont tenus par Nathan Zuckerman dans *La Leçon d'anatomie*, troisième volet de la trilogie consacrée par Philip Roth à ce personnage de romancier d'inspiration à la fois autobiographique et imaginaire. Gabe Roth, le romancier incarné par Allen dans *Husbands and Wives* (il n'est pas nécessaire d'épiloguer sur la 'coïncidence' patronymique)...” en Jean-Pierre Coursodon, “Maris et Femmes Manhattan melodrama” en *Positif* núm. 382, diciembre de 1992, p. 8.

“Por su parte, Allen, lo mismo que Philip Roth, explota, conscientemente, a Freud para intensificar el efecto de expresar lo inexpresable. Mientras que Allen, como Twain, Roth y otros

Por otro lado, en el segundo capítulo hemos indicado que un autor puede vincularse con uno de sus personajes cuando a éste se le atribuya la autoría de obras de aquél, lo cual constituye una descripción susceptible de ser más o menos precisa. Entonces, desde esa perspectiva, podemos señalar la existencia de otro doble ficticio de Woody Allen —aunque de naturaleza menos determinada que el primero— en la indefinida presencia del autor/narrador/entrevistador del falso documental, ya que entre ambos se establece una forma de aquello que, previamente, consideramos una homonimia indirecta por sustitución.

Es decir, Woody Allen, en su papel de responsable del relato, deviene el único a quien podemos atribuir la organización, tanto de la película como del falso documental con el cual se camufla. Como consecuencia, la voz *over*, que ejerce de autor/narrador/entrevistador, resulta un enigmático disfraz de la “verdadera” autoridad —Woody Allen— del “verdadero” filme —*Husbands and Wives*—. Igualmente, gracias al carácter abierto e indeterminado de la voz *over* —“Judy told *us* they did finally go to dinner”—, la coincidencia entre el responsable del falso documental y el responsable de *Husbands and Wives* no aparece cancelada como podría estarlo si la identidad de dicha voz apareciera del todo definida.

Para evitar confusiones debido a la existencia de dos dobles ficticios del autor, a partir de aquí Gabe Roth será considerado el “doble ficticio personaje”, y la voz *over* el “doble ficticio múltiple” de Woody Allen —según su condición

muchos, emplea el humor como fuerza de destrucción y de reconstrucción, simultáneamente ha introducido una moderna tecnología del humor mediante su uso de la cámara, el guión y la dirección cinematográfica.” en Sam B. Girgus, *El cine de Woody Allen*, pp. 40–41.

“Gabe Roth’s heedless aesthetic imperialism links him to Holly in *Hannah and Her Sisters* and to Harry Block of *Deconstructing Harry*, but his surname clearly identifies him with another artist who has made a career of scandalously transforming his personal experience into art —Philip Roth.” Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, p. 191.

de autor/narrador/entrevistador—; eso a pesar de que, en casos específicos, algunas de sus manifestaciones puedan llegar a traslaparse entre sí.

IV.2.2. FUNCIONES DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

A. FUNCIÓN VOCAL

Tal como indicamos con anterioridad, el doble ficticio del autor puede desdoblarse y desempeñar, entre sus funciones, la de personaje y la de narrador o voz *over*; esta última si nos referimos, sobre todo, al discurso cinematográfico.

En *Husbands and Wives*, el nexa que se establece entre un yo-narrado y un yo-narrador —o entre personaje y testigo— persiste, aunque claramente se encuentra difuminado por dos razones fundamentales. En primer lugar, a causa de los dos dobles ficticios del autor, ya que la existencia de ambos hace posible tanto subrayar como disimular la distancia entre quien es narrado y aquel que narra. En segundo lugar, debido a que, a lo largo del filme, se despliega gran cantidad de relatos representados, cuya narración corre a cargo de sendos dobles ficticios del autor, pero también de los diferentes protagonistas.

Ahora bien, al doble ficticio múltiple puede atribuírsele una cierta función vocal, al menos en determinados momentos, pues a causa de la continua confusión que se perpetra entre el relato de *Husbands and Wives* y el relato del falso documental, el autor/narrador/entrevistador relata y comenta en *over* algunas escenas que, indistintamente, pueden pertenecer al desarrollo de uno u otro filmes. Entonces, sólo en dichas ocasiones, el doble ficticio múltiple ejerce como un narrador de carácter heterodiegético.

Over: Some time later, Sally had a date with Paul... a colleague at work who had always liked her.

...

Over: After some time, Judy and Sally had lunch. Sally made a surprising announcement.

...

Over: Just as Gabe gave his manuscript to Rain, Judy also showed her writing.

Por su parte, Gabe Roth no desempeña función vocal alguna en lo que a la voz narradora de *Husbands and Wives* se refiere; de hecho, el doble ficticio personaje de Woody Allen se desliga de dicha entidad gracias a las entrevistas que mantiene con el autor/narrador/entrevistador y también a la evidente diferencia entre los tonos de las respectivas voces.

En conclusión, aunque Gabe Roth, doble ficticio personaje, no encarna una función vocal; la voz *over* o doble ficticio múltiple del autor, eventualmente, sí cumple con dicha función en el relato principal.

Cabe señalar que uno de los rasgos esenciales de *Husbands and Wives* radica en este desdoblamiento difuminado de la función vocal. La no identificación entre el protagonista interpretado por Woody Allen y la voz *over*, permite que, en general, Gabe Roth se ubique alejado de la autoría del filme y, más bien, se asimile al resto de los personajes. Asimismo, la función vocal del autor/narrador/entrevistador, consigue llevar a un primer plano sonoro la evidencia de una identidad creadora, responsable de la narración, aunque enfáticamente situada a medio camino entre la identidad del autor “real” —Woody Allen— y la de los personajes de *Husbands and Wives*.

B. FUNCIÓN ACTORAL

A continuación veremos que, a pesar de que la narración alude al desarrollo de la vida de varios personajes, Gabe Roth permanece como personaje

protagónico, o punto de fuga, de la mayoría de las intrigas relatadas en *Husbands and Wives*.

En cambio, la condición de personaje del autor/narrador/entrevistador resulta bastante imprecisa, pues carece de cualquier referente corporal al igual que de una identidad definida; en una sesión de preguntas al ex esposo de Judy Roth —David—, la voz del entrevistador que se escucha es femenina, y durante el resto de la película es masculina, e incluso identificada, en los créditos, con la voz de Jeffrey Kurland. En contraste, durante las conversaciones que la mayoría de los personajes mantiene con dicha entidad, resulta indudable que éstos se dirigen a un semejante, a un interlocutor, aunque situado al otro lado de la cámara. Así pues, encontramos que la función actoral del doble ficticio múltiple se concentra, sobre todo, en su postura de entrevistador, pues es durante dichos encuentros que su presencia llega a influir en los giros dramáticos de *Husbands and Wives*.

Entonces, aunque dependiendo de su respectiva naturaleza, la construcción de ambos dobles ficticios del autor, e incluso las semejanzas y los contrastes que éstos establecen con Woody Allen, pueden observarse según los rasgos sugeridos por Vincent Colonna, o sea, temáticos, actanciales y metadieéticos.

1. En *Husbands and Wives* los *rasgos temáticos* que el doble ficticio múltiple comparte con su autor son casi nulos, excepto por el oficio de autores cinematográficos que ambos desempeñan.

En cambio, diversos *rasgos temáticos* confirman el vínculo entre Woody Allen y Gabe Roth, e incluso aparecen como la constatación de la continuidad de un personaje, aquel que genéricamente algunos autores llaman Woody, y con quien el autor mantiene una serie de coincidencias.

- identidad: Woody Allen y Gabe Roth comparten el mismo cuerpo.
- personalidad: coinciden en nacionalidad, en el origen judío²⁷⁶ y en la profesión, pues una de las facetas de Woody Allen como autor, es la de escritor²⁷⁷.
- universo: viven en la misma época, actual; en el mismo lugar, Manhattan, y comparten aficiones: determinados autores literarios como Tolstoi, Turguev y Dostoyevsky²⁷⁸, y cinematográficos como Bergman²⁷⁹.

2. Los *rasgos actanciales* del autor/narrador/entrevistador, en general, se reducen a su rol de testigo en la elaboración del falso documental; sin embargo, en ciertos momentos el entrevistador sí llega a determinar el desarrollo de la intriga. Se trata de situaciones en las cuales la voz *over* cobra algo de protagonismo porque gracias a su intervención o a su

²⁷⁶ Sobre el origen judío de los personajes interpretados por Allen, después de tantos filmes, el énfasis ha dejado paso a un simple guiño, el cual funciona como un breve recordatorio de sus raíces: "Gabe: It's like you had a stroke. Jack: Don't give some moralizing discourse. You're not my rabbi. Gabe: I just can't believe it. You're with Sally for years. You raise a family. She's wonderful."

²⁷⁷ Entre su obra literaria podemos mencionar *Getting Even* (1971), *God: A comedy in one act* (1975), *Without Feathers* (1975), *Side Effects* (1980), *Great Ghost Stories* (1985), *Lunatic's tale* (1986), *Complete Prose of Woody Allen* (1992), *Three One-Act Plays: Riverside Drive Old Saybrook Central Park West* (2003), *Writer's Block: Two One Actplays* (2005), "A Second Hand Memory" (a drama in two acts) (2005).

²⁷⁸ En *Husbands and wives* Gabe Roth comenta con Rain: "Tolstoi is a full meal. Turgenev is a fabulous dessert. That's how I characterize him... Dostoyevsky is a full meal with a vitamin pill and extra wheat germ."

Igualmente, Woody Allen suele ser interrogado sobre sus propios gustos literarios en algunas entrevistas, como la que citamos a continuación: "Ni qué decir tiene que siempre me han gustado los clásicos rusos..." Woody Allen en Richard Schickel, *Woody Allen por sí mismo. Todo lo que desearía saber sobre el genial cineasta y sus películas de su propia voz*, traducción de Jorge Conde, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2005 [*Woody Allen: a life in film*, Ivan R. Dee Publisher, Chicago, 2003], p. 98.

²⁷⁹ En *Husbands and wives* Gabe Roth evoca con Judy uno de sus mejores recuerdos: "...and we found *Wild Strawberries* on cable we stayed up all night watching it? That was great".

Como en el caso de los gustos literarios, una de las preguntas comunes en las entrevistas a Woody Allen es en torno a los filmes Ingmar Bergman, uno de los cineastas sobre los que ha expresado una profunda admiración en diversas ocasiones: "...casi resulta irrelevante decir que te gusta una película más que otra, que te gusta más *Det Sjunde inseget* (1957) que *Trolösa* (2000). Todas encarnan diferente aspectos de la misma persona." Woody Allen en Richard Schickel, *Woody Allen por sí mismo*, p. 72.

simple presencia, salen a relucir encubiertas motivaciones del comportamiento de los personajes.

Over: So why were you so upset?

Judy: I don't know. I really don't know.

Over: It was a total shock?

Judy: Yeah, completely. They were so casual about it. They didn't seem to be appropriately upset.

Over: Were you hurt because Sally never mentioned anything to you?

Judy: Well... I think, if I look hard... Searching over the time...

...

Over: Several days later, Gabe moved into a hotel.

Judy (al entrevistador): I wasn't being totally honest with Gabe. Because I didn't want to hurt him. But I knew what I wanted. I was in love with Michael. I wanted to be free to pursue that and not have to lie or sneak around or anything.

Gabe (al entrevistador): How could I be honest with Judy? I loved her and I didn't want to hurt her. What am I gonna say?

Por otro lado, aunque todos los personajes principales, con excepción de Rain, son entrevistados por la voz *over*, y están dispuestos en el relato con un grado de importancia bastante equilibrado, no cabe duda de que es Gabe Roth en torno a quien gira la mayoría de los acontecimientos retratados en la historia; o sea, sus *rasgos actanciales* lo colocan como centro del relato por su alto grado de participación, a pesar del camuflaje.

3. De acuerdo al rol que cumple el enigmático doble ficticio múltiple, *Husbands and Wives* puede observarse como un relato principal continuamente transgredido por un metarrelato —el falso documental—, organizado por el doble ficticio múltiple, y constituido, a su vez, de una serie de meta-metarrelatos —testimonios, recuerdos, manuscritos—. Según esta perspectiva, el autor/narrador/entrevistador se ubica en un nivel metadieético constante, aunque cumpliendo el rol de un personaje

autor/entrevistador que, ocasionalmente, se encarga de la narración y comenta las situaciones retratadas.

Ahora bien, enfocándonos en los *rasgos metadieéticos* de Gabe Roth, el otro doble ficticio del autor, podemos señalar que éste sufre desdoblamientos en el interior del filme, pues a veces se sitúa, de modo simultáneo, en diferentes ámbitos de la diégesis. Gabe Roth, como personaje, relata situaciones de su pasado que son escenificadas, y, en esos casos, este doble ficticio del autor se transforma tanto en narrador como en personaje de un metarrelato —o meta-metarrelato si consideramos al falso documental como metarrelato de *Husbands and Wives*—; es decir, por momentos adquiere la doble función del personaje-narrador metadieético —o meta-metadieético—.

Del mismo modo, cuando la novela de Gabe Roth es leída por Rain, la voz de éste se coloca como la voz *over* o narrador de un metarrelato —o meta-metarrelato—, en el cual, no obstante, carece de función de personaje porque se trata de una ficción de la que únicamente es el autor.

Con la observación de los rasgos metadieéticos de sendos dobles ficticios del autor, se hace evidente que la estructura diegética de *Husbands and Wives* parece variar conforme al punto de vista adoptado —relato del filme transgredido, o confundido, con el metarrelato, o con el relato, del falso documental del doble ficticio múltiple, a su vez transgredido, o compuesto, por relatos “reales” o ficticios del doble ficticio personaje—. Entonces, a través de la flexibilidad de los límites entre *Husbands and Wives*, el falso documental y los relatos —tanto “reales” como ficticios— de los dobles de Woody Allen, se descubre una

fórmula esencial en la configuración del filme, la cual puede interpretarse como: todos los relatos, independientemente de su nivel diegético, coinciden en su naturaleza (di)simuladora, es decir, en que son representaciones.

En conclusión, los dos dobles ficticios del autor mantienen una gran movilidad entre los niveles narrativos del relato e, igualmente, la conjunción entre ambos permite percibir una amplia función actoral detrás de cuyas concreciones se ubica constantemente un reflejo del autor.

C. FUNCIÓN FOCALIZADORA

Al respecto de la función focalizadora —la de quien percibe los hechos narrados— en *Husbands and Wives*, ésta aparece diseminada entre la voz *over*, continuo observador de las situaciones, y el resto de los personajes.

Los testimonios intercalados constituyen una serie de retrospectivas, lo cual pone de manifiesto que, hasta cierto punto, todos los protagonistas son agentes “que hablan” y también agentes “que ven”; o sea, se indica que los sucesos referidos por ellos han sido primero experimentados y luego filtrados antes de ser transformados en relatos.

A pesar de la alta participación del resto de los personajes, se observa que el desarrollo de los acontecimientos está configurado de tal manera que cumple la función de “comprobar” ciertas sentencias pronunciadas por Gabe Roth; sobre lo que éste opina acerca de la vida amorosa y de pareja, así como acerca de la relación entre la existencia y la creación artística. Del mismo modo, el tema en torno al cual la novela de dicho personaje gira, deviene un reflejo de aquello que se representa en la principal línea narrativa del filme; es decir, el enfoque del manuscrito evoca, de modo directo, aspectos de

Husbands and Wives, tanto por la temática general, como por situaciones concretas.

Así pues, ambos dobles ficticios de Woody Allen encarnan una cierta función focalizadora; el autor/narrador/entrevistador se muestra como un testigo que percibe y luego transmite o revela determinadas situaciones, a veces, únicamente presenciadas por él. Por su parte, la perspectiva de Gabe Roth, aunque variable en su ubicación, es aquella desde la cual se percibe, en exclusiva, una serie de hechos narrados —como las escenas en las que aparece Rain—, así como también es desde donde se recibe algún comentario extra sobre lo narrado o cierta alusión enfática de determinados hechos.

IV.3. PROTOCOLO MODAL EN *HUSBANDS AND WIVES*

En las siguientes páginas describiremos el protocolo modal de *Husbands and Wives*, ya que la observación de los índices correspondientes resulta esencial para descubrir la ambigüedad que la construcción de la ficción presenta en las obras autoficcionales.

ÍNDICES SINTÁCTICOS DE LA FICCIÓN EN *HUSBANDS AND WIVES*

En *Husbands and Wives* los índices de la ficción se encuentran manipulados de un modo variable y, en principio, ciertas marcas sintácticas resultan explícitamente confundidas. Tal como veremos a continuación, se trata de alteraciones a través de las cuales el autor de *Husbands and Wives* expresa que la relación que establece con su obra no es literal, pero también que no por ello queda anulada por completo.

Al ubicar la función vocal de los dobles ficticios del autor, se mostró que Gabe Roth carece de función vocal y, por ende, el filme lo observa como a una

figura que se integra con el resto de los personajes o, lo que es lo mismo, como si se tratara de un extraño. Ahora bien, esta situación se relativiza debido a que la identificación —corporal— entre Woody Allen y su doble ficticio personaje coexiste con la correspondencia entre Woody Allen —autor del filme— y su doble ficticio múltiple —autor del falso documental—. Entonces, las marcas sintácticas del responsable del discurso resultan ambiguas; Woody Allen diseña una fórmula equiparable al juego del escondite: por medio de su doble ficticio personaje permanece ajeno a la función de autor cinematográfico y es narrado en tercera persona; pero, a través de su doble ficticio múltiple, asume la autoría del falso documental y narra en primera persona.

Con respecto a las marcas sintácticas del lenguaje cinematográfico, cabe mencionar la continua inclusión de representaciones basadas en los testimonios de los personajes. Es el caso de ciertas escenas como las de Harriet, la primera mujer de Gabe Roth que terminó encerrada en un manicomio, o aquéllas de cuando Sally descubre a Jack comprando lencería para otra mujer; ambos momentos son mostrados como narraciones que hacen los personajes de sus recuerdos, e incluidos en calidad de material retrospectivo; la cuestión es que se trata de situaciones de la “realidad” de los personajes que una cámara no hubiera podido filmar.

Rain es el único personaje que nunca se encuentra con el entrevistador, lo cual no impide que aparezcan imágenes “reales” de su pasado que, de hecho, se incluyen en el falso documental por medio de Gabe Roth. Las escenas dedicadas al historial de hombres con los que Rain mantuvo relaciones sentimentales, retratan momentos únicos o íntimos, y resulta por completo inverosímil que hubiera alguien con una cámara para registrarlos.

Del mismo modo, la novela escrita por Gabe Roth está ilustrada a partir de imágenes microscópicas y situaciones en las que, por su naturaleza ficcional respecto a la diégesis de *Husbands and Wives*, intervienen actores ajenos al relato principal.

Todos estos relatos, cuyo origen difiere en lo que al nivel diegético se refiere, simulan la existencia de distintos tipos de contenido. Resulta imposible atribuir al filme cualquier tipo de carácter “verdaderamente” documental o autobiográfico, no obstante, a través del montaje lineal de situaciones, más o menos “reales” y más o menos ficticias de la diégesis, aquello que se pone de manifiesto es una reflexión del autor del filme: un relato cinematográfico, a pesar de las apariencias más o menos referenciales, *siempre* está constituido de representaciones.

En conclusión, el desdoblamiento de la presencia de Woody Allen en *Husbands and Wives* y la conjunción de relatos “reales” y ficticios en relación a la diégesis, se constituyen como marcas sintácticas que mantienen en primer plano la función del creador; aquel que en el filme transfigura su identidad pero subraya su oficio, el de construir ficciones cuyo origen “real”, inevitablemente, se pierde entre las experiencias imaginarias.

ÍNDICES SEMÁNTICOS DE LA FICCIÓN EN *HUSBANDS AND WIVES*

Retomando una definición consensuada del término “realismo”²⁸⁰, podemos afirmar que, en lo que se refiere a los índices semánticos, *Husbands and Wives* es una ficción de carácter realista porque, en general, las historias narradas son verosímiles y la caracterización, tanto de las situaciones como de los

²⁸⁰ Retomamos las consideraciones de Robert Stam (*et. al.*) sobre el realismo: “Otras definiciones del realismo se basan en la cuestión de la verosimilitud, la adecuación putativa de una ficción a modelos culturales profundamente arraigados y ampliamente diseminados de ‘historias verosímiles’ y ‘caracterización coherente’.” en Robert Stam (*et. al.*), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, p. 212.

personajes, mantiene una determinada coherencia, sobre todo en relación al mundo cultural que éstos representan.

Si nos referimos al desarrollo dramático de los protagonistas, entonces podemos afirmar que el realismo del relato permanece prácticamente estable; sin embargo, encontramos un índice semántico de ficción que, en cierta medida, altera la verosimilitud del relato y, de modo simultáneo, subraya ciertas características vinculadas con el oficio creativo del doble ficticio personaje del autor.

Ya hemos señalado que Rain es el único personaje principal exento de las entrevistas del doble ficticio múltiple del autor; por otro lado, cabe añadir que las situaciones en las que se perfila la naturaleza de Rain siempre resultan supeditadas a la presencia de Gabe Roth y, además, surgen teñidas de un aura literaria del todo acorde con los sueños, fantasías y deseos del escritor.

Rain: Your approbation means more than anybody's. You're the reason why I wanted to write.

Gabe: Really?

Rain: Yeah. My family and I, we used to quote "The Grey Hat".

Gabe: How do you remember that story?

Rain: "Giving up his hopes compromising one's dreams, is like putting on a grey hat." I love that!

Gabe: You remember that. That's great.

Rain: Listen. You can hear my heart beating.

Gabe: How'd you get the name Rain?

Rain: My parents named me after Rilke.

Gabe: Did they?

Rain: Yeah, it's my mother's favourite poet. So that's how I got it.

...

Gabe: I admit it, her argument in the cab I found attractive. It attracted me to her. That she was not a passive, worshipful pupil. Something in me sensed not that I'd do anything about it I had, you know, certain daydreams about it.

...

Gabe: What? It's incredible, this time of year.

Rain: Oh, I love storms.

Carl: They said we were supposed to get some of that hurricane.

Rain: I was born in a storm.

Padre de Rain: She looks great.

Madre de Rain: She's! It's absolutely incredible. Our littler Rainer.

La concordancia entre la configuración de Rain y las aspiraciones de Gabe Roth, sugieren la inverosimilitud de Rain y, de modo simultáneo, vinculan el arte literario con los sueños, fantasías y deseos, es decir, con las expresiones más comunes de la imaginación del ser humano.



Encuentros entre Gabe Roth y Rain en *Husbands and Wives*

Asimismo la coincidencia entre la ausencia del doble ficticio múltiple de Allen y la predominancia del doble ficticio personaje en las situaciones protagonizadas por Rain, pone de manifiesto un disimulado modo de alterar el realismo del relato que, sobre todo, sirve para traslapar momentáneamente la autoridad del responsable del falso documental con la del autor literario.

Cabe señalar que, con dicha manipulación del realismo de *Husbands and Wives*, no sólo se lleva a cabo un sutil intercambio de roles entre uno y otro dobles ficticios de Woody Allen, sino que de nueva cuenta la facultad creadora del individuo es aquello que permanece en primer plano. Igualmente, aunque Gabe Roth parece mantenerse al mismo nivel que el resto de los protagonistas, en realidad se trata de un personaje con facultades “especiales”; por su indispensable presencia en las situaciones vinculadas con Rain, cumple la función de salvoconducto entre diferentes ámbitos diegéticos del filme.

ÍNDICES PRAGMÁTICOS DE LA FICCIÓN EN *HUSBANDS AND WIVES*

Ya hemos dicho que, durante años, la cinematografía alleniana solía considerarse atendiendo a las similitudes, cifradas o no, que ésta podía sugerir con respecto a la vida privada del autor. Desde nuestra perspectiva, con *Husbands and Wives* Woody Allen diseña un juego que, en cierta manera, responde a dicha incógnita perpetua, pues éste se constituye como un filme a través del cual el autor expresa una declaración, no carente de ambigüedad, sobre la naturaleza de su propia obra.

Antes indicamos que el cambio en el estilo cinematográfico fue uno de los aspectos del filme que más llamó la atención, el cual, por otro lado, ha sido vinculado con el *cinéma vérité*²⁸¹. Dicha comparación apareció como un lugar común debido a la insistencia de la cámara, que parecía indagar en el interior de las situaciones dramáticas representadas, y a la continua presencia de un autor/narrador/entrevistador.²⁸²

²⁸¹ Acerca del *cinéma vérité* nos remitimos a lo dicho por Francesco Casetti: "...cine que floreció a caballo de los años 50 y 60, que explotó las tecnologías ligeras para documentar desde dentro ciertas situaciones sociales o humanas, y que subraya la verdad inmediata de las cosas, la ausencia de filtros y la capacidad de documentación del cine" en Francesco Casetti, *Teorías del cine. 1945-1990*, p. 52.

²⁸² Sobre las alusiones al *cinéma vérité* citamos tres trabajos que nos parecen teóricamente fundamentados y que, además, amplían el panorama sobre la recepción del estilo documental atribuido a *Husbands and Wives*. En torno a la irónica impresión de realidad que generó el estilo: "Deux registres opposés qui se répondent pourtant parfaitement: la mise en scène, caméra à l'épaule, digne de Cassavetes, et le reportage laissent place aux mêmes imperfections formelles... et battent en brèche la fiction (le regard objectif de l'interviewer ne fait que souligner l'indigence factuelle des informations qu'il recueille) en produisant un même effet de vérité (vérité du document ou cinéma-vérité) que Woody Allen offre en pâture à tous ceux qui voudraient décrypter *Husbands and Wives* selon une logique exclusivement biographique." en Frédéric Strauss, "Le diable en rit encore", *Cahiers du cinéma* núm. 462, p. 9.

Y, en relación a la ambigua presencia del doble ficticio múltiple de Allen: "Comment définir cette 'présence'? Un adepte naïf du *cinéma vérité* à l'état brut a-t-il soudain fait irruption, appareil au poing, dans l'appartement de Gabe et Judy Roth? Non, nous savons qu'Allen a choisi, parmi d'autres, un style de caméra susceptible d'accentuer l'effet de réel (la caméra 'sur l'épaule' étant à tort ou à raison associée à l'authenticité 'documentaire')." en Jean-Pierre Coursodon, "*Maris et Femmes*. Manhattan melodrama", pp. 8-9.

"Since no attempt is made to establish whether this voice is a therapist, a sociologist, a documentary filmmaker, or what, the movie's refusal to integrate this *cinéma vérité* presence into the plot leaves that significant narrative dimension of the film gaping open and ambiguous" en Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, p. 188.

De acuerdo con la descripción autoficcional de *Husbands and Wives*, la apariencia documental del uso de la cámara, reforzada con las entrevistas y con la presencia del autor/narrador/entrevistador, claramente funciona como un índice pragmático de la ficción. O sea, el estilo *cinéma vérité* al que se aludió deviene, en cualquier caso, un disfraz o un género con el que el filme de Woody Allen establece un diálogo lúdico.

Consecuentemente, el oscilante autor del falso documental se confirma como un personaje —*per sonae*—²⁸³ detrás del cual se ubica el autor de *Husbands and Wives* quien, por analogía o por reflejo, cabe considerar también como a un personaje, detrás del cual *podría* encontrarse Woody Allen.

En íntima vinculación con lo anterior, aunque en otro nivel diegético, observamos cierto índice pragmático de la ficción en la supuesta naturaleza documental de las narraciones retrospectivas de los protagonistas. Debido a que dichos relatos conforman al falso documental, podemos decir que se trata de la continuación de la alteración pragmática antes señalada —centrada en los movimientos de cámara y en la presencia del entrevistador—, así como también que dicha alteración, de un modo más o menos evidente, en realidad incumbe a todos los relatos que integran *Husbands and Wives*.

Ahora bien, el falso documental enfrenta, en determinadas ocasiones, las diferentes versiones de los personajes involucrados en una misma situación; el contraste entre ellas funciona, por un lado, para hacer de la “realidad” un concepto totalmente relativo.

Over: So she left you?

David: No, she'd never. That's not her style. Don't let Judy fool you. She's what I call passive-aggressive. Everything is, "Poor me,

²⁸³ Aquí consideramos conveniente retomar el origen latino de personaje, *per sonae*, que significa “aquello a través de lo cual llega el sonido”; de este modo, el término muestra su vínculo directo con la máscara y aclara de mejor manera la dinámica que aquí nos interesa indicar.

give me a break.” But she gets what she wants. I remember when she met her current husband, Gabe Roth.

Judy: My husband and daughter are staying but I’m leaving tomorrow. I have to work.

Gabe: Let me give you a lift.

Judy: No, don’t be silly.

Gabe: Why go on the train?

Judy: It’s fine.

Gabe: Would you like something to eat?

Judy: Me? No.

...

David: See? He winds up getting the food. He changes his schedule, drives her home. And all the time it’s, “No, I’ll be okay. Don’t help me.”

Judy: What he doesn’t say is that for the last two years of our marriage he was virtually impotent, when it came to me. He was just raging because I didn’t turn out to be what he thought. He thought I’d be one thing. His mother, to be exact. He’d give you an appliance for your birthday.

David: I never got her a Melior coffeemaker for a birthday present. I got her a camera once. And an enlarger for our anniversary. She asked for it.

Por otro lado, las funciones que en casos así desempeñan tanto el autor/narrador/entrevistador como el falso documental que éste realiza, dan forma a un comentario irónico expresado desde el relato; más que a un ejemplo de *cinéma vérité*, entrevistas y testimonios como los arriba citados evocan al modo en el cual suelen configurarse los *reality shows* dedicados a “analizar” la vida privada de personajes célebres.

Así pues, si nos enfocamos en el estilo visual y en la presencia del autor/narrador/entrevistador, *Husbands and Wives* dialoga con la forma documental; pero si atendemos al contenido de ciertas declaraciones de los personajes, así como a la función de árbitro de cotilleos que llega a cumplir el doble ficticio múltiple de Woody Allen, entonces el filme cuestiona el concepto de “realidad” y, mientras imita el formato correspondiente a los *reality shows*, hace un comentario crítico al respecto.

En conclusión, según los índices pragmáticos de la ficción presentes en *Husbands and Wives*, a pesar de las apariencias de referencialidad, e incluso con la certeza de que la vida privada de un autor sirve de fuente de inspiración para su labor creadora —o incluso de materia ideal para chismes mediáticos—, el relato correspondiente es siempre una ficción, o sea, una creación que mantiene —y continuará manteniendo— su distancia frente a la vida privada del individuo, y viceversa.

IV.4. CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS DE *HUSBANDS AND WIVES*

IV.4.1. CONTEXTO EPITEXTUAL

Hemos señalado la situación mediática en la que se anunció el estreno de *Husbands and Wives*, la cual dio como resultado numerosas entrevistas, reportajes y críticas. Sin embargo, resulta indiscutible que la película atrajo la atención de la prensa también por razones estrictamente cinematográficas —como demuestra el éxito que tuvo en algunos festivales²⁸⁴—.

En relación al contexto epitextual de *Husbands and Wives*, hay que señalar que Woody Allen negó cualquier vínculo entre la película y su vida.

No, people always confuse my movies and my life... Movies are fiction. The plots of my movies don't have any relationship to my life.²⁸⁵

When I finished the script for *Husbands and Wives* it was strictly an act of imagination. I finished the script long before anything happened that you read in the newspapers... There was nothing autobiographical in the script at all.²⁸⁶

²⁸⁴ Nominada al Oscar por mejor guión, otorgado por la academia de los Estados Unidos de Norteamérica; ganadora del BAFTA Film Award, por el mejor guión original, otorgado por la academia británica; nominada a los premios César, de la academia francesa, por la categoría de mejor película extranjera; ganadora como mejor película extranjera en Suecia, en los Guldbagge Awards.

²⁸⁵ Walter Isaac, "The Heart Wants What It Wants" en *Time*, lunes 31 de agosto de 1992.

²⁸⁶ Stig Björkman, *Woody Allen on Woody Allen, in Conversation With Stig Björkman*, Grove

No obstante, la relación entre Gabe Roth y su autor representó uno de los ejes interpretativos; como ejemplo, citamos a continuación algunos fragmentos de reseñas y críticas publicadas, en periódicos de Nueva York, con motivo del estreno.

Woody Allen has often said that his work is his life. *Husbands and Wives*, his new film, gives new meaning to the sentiment... The film can be read as a script for Mr. Allen's own life, with parallels that range from intriguing to uncanny.²⁸⁷

Woody and Mia look worn and beleaguered in *Husbands and Wives*, and now that we know what was going on behind the scenes when the film was being shot last winter, no wonder. Woody Allen and Mia Farrow showed up on the set to play a couple whose 10-year marriage is falling apart...²⁸⁸

The most disturbing, and angering, thing about the picture is that Allen has transformed his disappointment in himself into disgust for other people: he's going down, and he's determined to take the rest of us with him... It's sad to have to say this, but Woody Allen's take on life and love has become unbearably familiar.²⁸⁹

Al respecto, cabe subrayar una de las críticas por el efecto que el filme causó en su autor.

...the audience, caught between loyalty and distaste, was clearly uncomfortable. So was I. Parts of the movie are excruciating —the scenes between Woody Allen and Mia Farrow, for instance, lack the minimal degree of illusion necessary to fiction... I felt like I was snooping.²⁹⁰

Con la cita incluida se comprende que, desde cierta perspectiva, la lectura referencial de *Husbands and Wives* no sólo dependió de la correspondencia

Press, 1995, p. 263.

²⁸⁷ William Grimes, "Times Select Content A Chronology of a Film's Making And a Relationship's Unmaking" en *The New York Times*, 31 de agosto de 1992.

²⁸⁸ Caryn James, "Film view; And Here We Thought We Knew Him" en *The New York Times*, 6 de septiembre de 1992.

²⁸⁹ Terrence Rafferty, "Getting Old" en *The New Yorker*, 21 de septiembre de 1992.

²⁹⁰ David Denby, "Imitation of Life" en *New York*, 21 de septiembre de 1992, citado en "Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, p. 183.

entre Gabe Roth y Woody Allen, sino que además determinadas decisiones formales y estilísticas —analizadas previamente en este trabajo— resultaron contundentes para abolir la ficción del relato y generar una incómoda sensación: la de fisgonear directamente en la vida privada del autor.

El vínculo entre protagonista y autor igualmente apareció como uno de los temas fundamentales de interpretaciones publicadas en revistas como *Positif* o *Cahiers du Cinéma*. Acerca de ellas cabe señalar que éste era matizado de modo notable y considerado, sobre todo, como un artificio diseñado para formular un elocuente comentario; aquel que Woody Allen expresaba, desde su obra, al respecto de identificaciones simplistas o morbosas entre sus películas y su vida privada.

Même si le film était déjà bouclé lorsque les médias se sont emparés lamentablement de l'“affaire Allen”, on ne peut s'empêcher de voir ici la réponse ultime du cinéaste. Il est urgent d'oublier ce qui n'est qu'anecdote. La vérité en forme d'épilogue est sur l'écran: celle d'une réussite artistique indéniable pour son auteur.²⁹¹

Husbands and Wives confond à plaisir privé et public, vraie fausse fiction et faux vrai reportage et ne recule pas devant un certain cynisme. Comme si, dès le tournage de son film, Woody Allen, fataliste, lucide ou malin, avait deviné à quelle sauce il allait être mangé, à quel traitement sa vie privée si jalousement gardée serait soumise, et avait décidé d'avoir son mot à dire sur ce terrain en soufflant lui-même dans ces trompettes de la renommée. Diable d'homme!²⁹²

Es decir, tal como anticipamos al inicio del presente capítulo, la correspondencia entre Woody Allen y Gabe Roth cumplió un papel determinante en la recepción crítica de *Husbands and Wives*. Asimismo, de acuerdo con las citas seleccionadas puede observarse que, en mayor o menor

²⁹¹ Jean-Pierre Coursodon, “*Maris et Femmes*. Manhattan melodrama”, p. 7.

²⁹² Frédéric Strauss, “Le diable en rit encore”, p. 8.

medida, tanto el autor como su labor creativa fueron ubicados como dos motivos fundamentales de la obra.

El conjunto de entrevistas, reseñas y críticas, incluidos los juicios morales, se encargó de subrayar rasgos de *Husbands and Wives* que dejaban ver sendos protocolos de la autoficción; aunque sin mencionarla, el ámbito peritextual funcionó entonces para generar un incipiente horizonte de expectativas específico de esta práctica creativa.

IV.4.2. CONTEXTO PERITEXTUAL

Todavía en el exterior de la obra, en el contexto peritextual, los créditos del principio, así como los títulos, material e información extra, incluidos en la edición en DVD²⁹³, ostentan la definitiva vinculación, al menos a través del cuerpo, entre uno de los personajes y el autor de la película en cuestión.²⁹⁴

Del mismo modo, en el caso de la versión en DVD, la portada y la contraportada ofrecen la información necesaria para establecer cierta correspondencia entre el autor y Gabe, uno de los protagonistas de la película.

MARIDOS Y MUJERES
(Husbands and Wives)

...
Una comedia escrita y dirigida
por Woody Allen

...
Gabe y Judy (Woody Allen y Mia Farrow) forman un matrimonio
que lleva muchos años casado y cuya relación empieza a
deteriorarse...

²⁹³ Editada y distribuida por Columbia Tristar Home Entertainment y Cia S.R.C., Madrid, 2002.

²⁹⁴

Husbands and Wives
Starring (in alphabetical order)
Woody Allen
Blythe Danner
Judy Davis
Mia Farrow
...
Written and Directed by
Woody Allen

Por otro lado, la leyenda final al respecto del carácter ficticio de personajes y situaciones²⁹⁵ de *Husbands and Wives*, obliga a reconsiderar cualquier posibilidad de interpretar de modo literal la “realidad” y aquello que aparece representado en el filme.

Es decir, a pesar de que el nombre del doble ficticio personaje de Woody Allen sea Gabe (Roth), el ámbito epitextual subraya la identificación corporal entre uno de los protagonistas y el autor, cuya presencia física en la película resulta un rasgo predominante. Asimismo, también como elemento del epitexto, aparece la confirmación de que situaciones y personajes del filme son ficticios. Entonces, la conjunción de ambos rasgos epitextuales, aunque sea tangencialmente, ratifica los dos aspectos esenciales de la creación autoficcional: identidad —parcial o total pero indudable— compartida entre autor y protagonista en una obra de ficción.

IV.4.3. CONTEXTO TEXTUAL

En el ámbito textual de cualquier filme autoficcional es donde algún índice corporal indicado en epitextos y peritextos se concreta, y deja de constituir una alusión para convertirse en la exhibición, más o menos contundente, del vínculo entre doble ficticio y autor.

La primera escena de *Husbands and Wives* muestra lo emitido por una televisión; a continuación de un anuncio sobre un método para aprender a escribir —guiones, obras de teatro y novelas—, aparece el personaje de Woody

²⁹⁵ “The persons and event portrayed in this production are fictitious. No similarity to actual persons, living or dead, is intended or should be inferred.”

Allen en primer plano, discutiendo con la televisión sobre la dificultad de enseñar a escribir.

Locutor TV: Learn to write screenplays, television scripts, plays, novels...

Gabe: Jesus, they're so full of it. You can't teach writing. You expose students to good work and hope it inspires them. Some can write, others will never learn.

Judy: You lose patience if the student isn't Dostoyevsky or Joyce.

Desde los primeros minutos, la presencia corporal del autor confirma el protocolo de identidad de la autoficción; éste resulta incluso recalcado por los comentarios que informan sobre la profesión y los gustos literarios de Gabe Roth, ya que se trata de rasgos que aluden, de un modo ciertamente indirecto, a la identidad de Woody Allen.

Igualmente, el lugar donde aparecen tanto develadas como desarrolladas la forma y las funciones del protocolo de identidad que antes hemos descrito, es en el contexto textual de *Husbands and Wives*. Durante el avance del relato, el filme aporta algunos datos que enfatizan la identificación entre Gabe Roth y su autor —cuerpo, nacionalidad, origen, domicilio, época, aficiones—, así como también otros que la problematizan —nombre, oficio, estado civil—.

Por otro lado, la identificación entre el autor y su enigmático doble ficticio múltiple, en general, se mantuvo al margen de los contextos tanto epitextual como peritextual del filme; sin embargo, el ámbito en el cual es posible encontrar dicha correspondencia es, precisamente, en el textual.

Over: Before we go on, tell us something about yourself. So we know who you are.

Judy: Okay. My name is Judy Roth. I'm married to Gabe. We've been married about ten years...

Over: Judy told us they did finally go to dinner. She said she was tense and nervous, although the others seemed fine. Afterwards, they walked home. She tried to participate, but found the atmosphere strained. All in all, she said, it was a very peculiar evening.

Es decir, ya desde las escenas iniciales las funciones del autor/narrador/entrevistador se identifican, pues a través de sus participaciones en *over* se va aclarando que representa cierto tipo de autoridad en el relato: puede indicar a los personajes lo que es necesario conocer de ellos para continuar la narración —“Before we go on, tell us something about yourself”—; posee la facultad de comentar escenas en el momento en el cual son representadas —“Judy told us they did finally go to dinner”—, y, además, tiene la capacidad de aportar más información sobre los personajes de la que ellos mismos comparten, tanto en escena frente al autor/narrador/entrevistador como en las conversaciones con sus semejantes —“She tried to participate, but found the atmosphere strained”—. Entonces, de acuerdo con dichas características, en el contexto textual el doble ficticio múltiple del autor se confirma como tal por compartir con Woody Allen diversas funciones, uno las desempeña en el falso documental y otro en *Husbands and Wives*.

Ahora bien, tal como hemos indicado en repetidas ocasiones, la práctica autoficcional carece de un horizonte de expectativas y por ello requiere que su registro se haga explícito. Sin embargo, cualquier declaración sobre la naturaleza referencial o imaginaria de la obra, hecha desde su interior, deviene una afirmación de naturaleza aporética, pues comparte la condición de su emisor, un ser de ficción.

Más adelante profundizaremos sobre los efectos especulares que presenta *Husbands and Wives*, pero dado que éstos se llevan a cabo en el contexto textual del filme, aquí cabe señalar dos que devienen sendas descripciones del discurso autoficcional.

Gabe: So how did you manage to write something so deep? I mean, have you had a...? Have you been married and divorced? Is your whole family stormy and tempestuous or...?

Rain: What? I didn't know I was stormy and tempestuous.

Gabe: Well, the writing was very... It was intense.

Rain: I don't know. It's just a trick, you know? It's like... when I was... I wrote this story on Paris and I'd never been there. You don't have to... It's just a trick.

Gabe: You don't have to know or... Can you just turn it out?

...

Gabe: Tell me your criticisms.

Rain: I was a little disappointed with some of your attitudes.

Gabe: Like what? What attitudes? With what?

Rain: The way people just casually have affairs like that. The book doesn't condone affairs.

Gabe: I'm exaggerating for comedy.

Rain: Are our choices really between chronic dissatisfaction and suburban drudgery?

Gabe: I'm deliberately distorting it...

En ambos casos, se trata de comentarios realizados por personajes, cuyo oficio los señala como escritores, quienes expresan que, no obstante el aspecto autobiográfico o referencial que puedan aparentar sus relatos, en última instancia, éstos siempre deben interpretarse como ficciones.

De acuerdo con lo que dijimos antes sobre la naturaleza de Rain como creación de Gabe Roth, el doble ficticio personaje de Allen es un escritor y profesor de literatura que establece con su alumna Rain una relación susceptible de ser interpretada, en conjunto, como un monólogo; un soliloquio a través del cual es el autor de *Husbands and Wives* quien desarrolla una disertación sobre el carácter ficcional de construcciones artísticas en las cuales su creador se encuentra, de una u otra forma, inmerso.

Aquello que Gabe pregunta a Rain sobre sus textos en una escena —“You don't have to know or... Can you just turn it out?”— es, en cierto sentido, lo que Gabe responde a Rain más adelante —“I'm exaggerating for comedy... I'm deliberately distorting it...”—. Y, en ambos casos, la conclusión pone de manifiesto mecanismos de simulación y de transformación que,

explícitamente, un autor de autoficciones comanda —cuando se trata de su “realidad”— o experimenta —cuando se refiere a sí mismo— al momento de crear.

Entonces, la conjunción de ciertos elementos del ámbito textual de *Husbands and Wives* —analogías y variables entre Woody Allen y sus dobles ficticios autores, así como también los comentarios sobre la configuración de la ficción a través de analogías y variables con respecto a la realidad— da como resultado una fórmula eficaz para exponer no sólo ciertas dinámicas y funciones de la creación artística en general, puestas en evidencia *per se* en la autoficción, sino que además exhibe dinámicas características de la autoficción especular.

IV.5. AUTOFICCIÓN ESPECULAR EN *HUSBANDS AND WIVES*

Con lo visto hasta aquí, podemos señalar que *Husbands and Wives* se identifica como una obra a través de la cual su autor problematiza, desde diversos ángulos, el papel del autor y la relación de éste con su creación.

En el segundo capítulo describimos la tendencia especular de la autoficción; entonces hicimos referencia “al cuadro dentro del cuadro” y a la imagen, en él, del pintor pintando como una fórmula creativa que abre la puerta, en el interior de la obra, a la alteración de los límites referenciales y a la explícita reversibilidad de los roles, según lo cual lo imaginario puede tornarse real sin dejar de ser una ficción, y el autor es susceptible de devenir su propio personaje.

En consonancia con lo anterior, a continuación distinguiremos detalladamente cómo es que determinados rasgos de *Husbands and Wives* coinciden en su naturaleza reflexiva —formas de metalepsis y niveles de *mise*

en abyme—, gracias a la cual enfatizan, en diferente medida, la labor creadora del autor.

IV.5.1. METALEPSIS DE WOODY ALLEN COMO AUTOR

Uno de los rasgos de la tendencia especular de la autoficción es la especificación de la metalepsis del autor como “verdaderamente” de autor; o sea, cuando el doble ficticio del autor simula ubicarse a sí mismo entre dos obras, una dentro de otra, al igual que entre su universo vivido, extradiegético, y aquél de su ficción, intradiegético.

En las páginas iniciales del presente capítulo indicamos que, en diversas películas, la profesión del doble ficticio de Woody Allen se relaciona, de un modo u otro, con la creación artística; dos de los oficios más comunes de sus personajes, incluidas ciertas variantes, son el de escritor —*Annie Hall*, *Manhattan*, *Everyone Says I Love You*, *Deconstructing Harry*, *Anything Else*— y el de cineasta —*Stardust Memories*, *Hollywood Ending*—.

En el caso de *Husbands and Wives*, la figura del autor que, desde la ficción, se vincula con Woody Allen aparece específicamente problematizada; por un lado, debido a la existencia de dos dobles ficticios autores, y, por otro lado, a través de las reflexiones que los personajes hacen en torno al oficio de escritor. O sea, diferentes dispositivos exponen a la labor creadora del artista, al igual que a la posición de este último frente a su obra, como dos motivos fundamentales de la narración.

Dada su complejidad, para aclarar las presencias del autor en el interior de este filme, será necesario situar y describir por separado los dos dobles ficticios que antes identificamos, así como las facetas que cada uno de ellos presenta, analizándolos en orden descendente en lo que a los niveles

diegéticos se refiere. Según dicha perspectiva, por un lado se encuentra el autor/narrador/entrevistador del falso documental, y, por otro lado, se ubica Gabe Roth, que aparece como escritor y autor de una novela “demasiado autobiográfica”, pero también como “autor” de las mujeres de las que se enamora, al igual que de ciertas situaciones vinculadas con aquellas.

Al respecto de la enigmática presencia del doble ficticio múltiple, observamos que éste va organizando, a modo de *autor*, el material de aquello que se expone como un documental sobre la vida de los personajes de *Husbands and Wives*; se trata de una figura que, no obstante su protagonismo, carece de cuerpo y de identidad definida. A pesar de dicha condición difuminada, el documentalista se mantiene en escena como una autoridad por su función vocal, es decir, de *narrador*, a través de cuya voz se desarrollan o introducen algunos momentos del relato. De modo paralelo, su labor de *entrevistador* resulta fundamental, ya que las conversaciones que éste conduce son el medio por el cual los personajes simulan construirse a sí mismos, o sea, según la exposición de testimonios sobre su propia identidad.



“It was a terrible blow to my ego...” en *Husbands and Wives*

Sally: It was a terrible blow to my ego. I thought he loved me. That we were experimenting.

Over: But if you had met someone first...?

Sally: Probably right. Probably would've done the same thing. I had fantasized about being single many times. It's hard to keep a marriage going smoothly. All the frustration and baggage. I don't know. I don't know.

...

Gabe: I was totally crushed. I wanted to die. This was the worst thing that happened.

Over: You put up a false front.

Gabe: The poor girl was wrecked. I was trying to bail her out.

Over: So this book was very meaningful to you despite what you said.

Gabe: I guess so.

Entonces, podemos confirmar que dicho autor/narrador/entrevistador deviene un personaje imprescindible en el desarrollo del filme por su oficio múltiple, y, del mismo modo, que su labor se restringe a un ámbito diegético bastante concreto, aquel que se sitúa entre la obra que simula realizar —el falso documental— y aquella que lo contiene como personaje autor —*Husbands and Wives*—.

Ahora bien, antes hemos mencionado algunos aspectos del doble ficticio múltiple del autor que problematizan su identificación con Woody Allen, y vale la pena volver a ellos para observarlos con detenimiento, pues la ambigüedad tanto de la naturaleza del autor/narrador/entrevistador como del vínculo que éste establece con Allen, son elementos que claramente subrayan el sentido de su presencia en el filme: un amplio cuestionamiento sobre la identidad del autor en el interior de ciertas ficciones.

Entre dichos aspectos problematizadores se encuentran: la invisibilidad del doble ficticio múltiple en un medio como el cinematográfico; las diferentes voces que se escuchan como muestra de su existencia, y la contundente presencia corporal de Allen a través de Gabe Roth, que obstaculiza la identificación entre Allen y el autor/narrador/entrevistador.

Por un lado, la invisibilidad en un medio audiovisual le confiere a cualquier personaje un carácter cercano a la anonimia²⁹⁶ literaria; dicha “pseudoausencia” otorga al autor la posibilidad de transformarse en una figura explícitamente distante de su identidad, con la cual se vinculará sólo a través de aspectos muy específicos como resulta, en este caso, la cualidad de autores cinematográficos. O sea, la identificación entre Allen y su doble ficticio múltiple subraya el oficio de ambos y, de modo automático, deja al resto de sus características vinculadas con el anonimato.

Por otro lado, las voces gracias a las cuales el autor/narrador/entrevistador concreta, en cierto modo, su presencia en el filme son, paradójicamente, más de una; entonces su configuración cinematográfica, ubicada sólo en la banda sonora, de nueva cuenta confirma que su protagonismo se concentra en las funciones de su oficio y que las particularidades de su identidad no tienen importancia alguna.

Por último, el constante encuentro entre ambos dobles ficticios del autor da como resultado que la presencia corporal de Gabe Roth acapare la atención y, por consecuencia, que la imagen de Woody Allen se desligue, en cierta medida, de su oficio de autor cinematográfico —y se concentre, más bien, en su función de personaje ficticio—.

En conclusión, los elementos que problematizan una inmediata identificación entre el autor/narrador/entrevistador y Woody Allen coinciden

²⁹⁶ Sobre la anonimia literaria en la autoficción cabe agregar lo dicho al respecto por Vincent Colonna: “De même, il faudra s’attarder sur des œuvres aux protocoles onomastiques indécis car une identité n’est pas affaire de tout ou rien, il y a toute une série de degrés possibles qui va de l’anonymat partiel à l’identité contradictoire... Pour des raisons diverses, thématiques ou formelles, la fictionnalisation de soi peut devoir s’accompagner de l’anonymat du personnage qui représente l’auteur... C’est que cet anonymat partiel permet un effet de distanciation qui n’est pas tout à fait négligeable. Il lui permet de maintenir un dédoublement entre l’auteur et le narrateur qui matérialise la distance de soi à soi qu’introduit nécessairement l’écriture et de formuler en marge un discours second où il commente les propos de son héros et met en acte la réflexion sur l’identité...” en Vincent Colonna, *L’autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, pp. 40, 57-59.

en sus motivaciones, es decir, en hacer de la presencia del autor de ficciones como *Husbands and Wives* sólo eso, un autor, cuyos rasgos de identidad carecen de relevancia.

A continuación nos detendremos en Gabe Roth, doble ficticio personaje de Woody Allen, pero sólo por su rol como escritor de una novela cuyas fuentes autobiográficas son señaladas por él mismo y por los demás. Entre este personaje y su autor se establece una relación directa y evidente; no sólo comparten el cuerpo, sino que ambos son autores, creadores de mundos ficticios con un motivo narrativo recurrente.

Gabe: What are you thinking about?

Judy: I don't know. I was thinking about that manuscript you're reading.

Gabe: It's just a terrible novel.

Judy: Very autobiographical.

Gabe: What else can I work on?

Judy: Should I be insulted?

Gabe: Why insulted?

Una alusión de esta índole subraya un motivo esencial en *Husbands and Wives*, la transformación de vivencias y recuerdos en material para elaborar relatos de ficción, al tiempo que, en boca de un personaje autor, se hace una referencia directa a la manera en la cual el responsable de un relato como éstos considera el universo de sus propias obras, es decir, ajeno a la "realidad". En consecuencia, también se dirige la atención al lugar del autor que, a través de su labor creativa, se ubica a sí mismo como una frontera flexible entre dos ámbitos, uno extradiegético y otro intradiegético.

Finalmente, distinguimos una variante de la metalepsis de autor en Gabe Roth, en este caso no tanto por su oficio de autor, sino más bien por la forma que tiene, como artista y ente creativo, de percibir su propia vida sentimental y

amorosa, a la cual transforma, al instante de narrarla, en un producto de su imaginación.

Gabe: It was a very passionate relationship. I loved her [Harriet Harmon] very intensely. And, you know, we just made love everywhere. She was sexually carnivorous... See, I've always had this penchant for what I call "kamikaze women". I call them kamikazes because they crash their plane... As soon as there's little chance of it working out something clicks in my mind. Maybe because I'm a writer. A dramatic or aesthetic component becomes right and I go after that person. There's a certain dramatic ambience that's almost as if I fall in love with the situation.

Se trata de un rasgo, adjudicado a Gabe Roth, que sugiere que el vínculo entre obra y vida resulta tan complejo, que ni siquiera puede ser observado en un solo sentido, o sea, desde la perspectiva según la cual la biografía da lugar al arte, pues la apreciación contraria también aparece como válida.

Jack: Gabe. He's always picked the wrong women. Except for Judy. She's the first sane woman he fell for. He's attracted to the crazies, the nut cases. I got a couple of theories about it. One is that he knows it's not gonna work and so he suffers... Another is, like all of us, he grew up on movies and novels where doomed love was romantic.

Asimismo, la construcción mental del ser amado —o deseado— deviene un modo de autoría en Gabe Roth, el cual queda sugerido, por ejemplo, cuando éste habla del doble ficticio de Judy en el manuscrito de aquella novela "demasiado autobiográfica".

Gabe: So she wasn't crazy.

Judy: No, just boring.

Gabe: She's the best. That's why he marries her.

No obstante, tal como indicamos al hacer referencia a los índices semánticos de la ficción en *Husbands and Wives*, es por el desarrollo de Rain como un personaje hecho a la medida, que Gabe Roth se coloca en un ámbito

paradójico, ubicado entre la ficción de sus deseos y la “realidad” de su entorno cotidiano.

En relación con lo anterior, podemos subrayar dos momentos que consideramos fundamentales para mostrar dicha dinámica; uno es cuando Gabe Roth incluso parece dictarle a Rain lo que ella está pensando y a punto de decir.

Rain: You're so encouraging to me. I want you to know that.

Gabe: Don't be silly. I'm just one opinion.

Rain: You're the opinion.

Gabe: Your line was great. "Life doesn't imitate art, it imitates bad TV". I think it's completely true.

Rain: Right. I can't tell you how much your opinion means to me, you know. Listen, you wanna go for a walk? I mean...

Gabe: A walk?

Rain: You're busy, right?

Gabe: No, no.

Rain: I just meant for a walk, to discuss...

Gabe: You want to hear more about your story.

Y el otro momento, casi al terminar el filme, exhibe a Gabe Roth no sólo como autor de los relatos de su vida amorosa y sentimental, sino que éste además llega a hacer una alusión indirecta al medio cinematográfico desde el cual, al respecto, se expresa como personaje.

Gabe: I was just hoping that lightning can't come into a penthouse because it was tumultuous outside. It was crashing all around and the scene had to be played. I mean, I was I wanted to kiss her, it was pouring but I figured, any second the lightning would come right into the apartment and that I would die.

Por último, cabe agregar un guiño que, a pesar de que no funciona de manera cabal como una metalepsis de autor, sí juega con otro aspecto del autor en su papel de figura pública, a la cual se le atribuyen cualidades genéricas, como si su oficio determinara su vida de un modo ampliamente conocido.

Madre de Rain: You're welcome. Where's your wife?
Gabe: We're not together anymore.
Madre de Rain: Oh, you writers. You're so...

En conclusión, la compleja articulación de la metalepsis de autor en *Husbands and Wives* pone de manifiesto que se trata de un mecanismo empleado por Woody Allen para exponer sus propias reflexiones sobre la figura del autor y los vínculos que éste establece con sus obras, así como también sobre los modos en que la “realidad”, las ficciones y diversos sistemas de representación pueden articularse: el autor organiza el material del relato; el autor construye personajes; los rasgos de identidad del autor carecen de importancia, pues éste incluso roza el anonimato; el autor se ubica *entre* un mundo extradiegético —“realidad”— y uno intradiegético —ficción—; la “realidad” se torna imaginaria al momento de narrarla; la vida y el arte se influyen entre sí; el autor es un personaje en lo que se refiere tanto a sus propias ficciones como a las ficciones mediáticas...

IV.5.2. APELACIÓN FICTICIA AL ESPECTADOR EN *HUSBANDS AND WIVES*

Otro mecanismo reflexivo, característico de las autoficciones especulares, involucra a aquello que incluso podríamos considerar como un doble ficticio del espectador. En obras como *Husbands and Wives*, además de introducirse en sus mundos imaginarios, el autor puede simular que se está implicando al espectador desde el interior de su obra; un espectador al cual, como dejamos claro en el segundo capítulo, sólo es posible atribuirle un rol totalmente ficticio.

Al respecto, el autor/narrador/entrevistador aparece, de nueva cuenta, como el eje de una situación ambigua. Antes indicamos que los personajes

protagónicos —con excepción de Rain— tienen varios encuentros con el entrevistador, durante los cuales el interlocutor de los entrevistados permanece invisible, siempre situado al otro lado del lente de la cámara. En el transcurso de las entrevistas, Gabe Roth, al igual que el resto de sus semejantes en el mundo diegético del falso documental, se dirigen al entrevistador que se encuentra ubicado detrás de la cámara, mientras se describen a sí mismos y a la visión que tienen sobre determinadas situaciones en las que se hallan implicados.

Resulta pertinente recordar que, en el cine documental, la mirada a la cámara suele actuar como un modo de interpelación y, al mismo tiempo, pone en evidencia la manipulación del mundo capturado por la cámara²⁹⁷. Entonces, además de enfatizar la existencia de un discurso cinematográfico como intermediario, en determinados momentos de *Husbands and Wives* algunos personajes parecen aludir al espectador del falso documental, con lo cual la ficción del filme de Woody Allen se “cierra” por completo.²⁹⁸

Por ejemplo, cuando se contrastan las diferentes versiones de personajes que protagonizaron una misma situación, éstos ofrecen su versión de los

²⁹⁷ Nos basamos en la interpretación de la mirada a cámara en Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, p. 16.

²⁹⁸ Al respecto de la mirada a la cámara en *Husbands and Wives*, las observaciones de Jean-Pierre Coursodon resultan interesantes porque a partir de ella se identifica al autor/narrador/entrevistador con el espectador; no obstante, dicha perspectiva prácticamente anula una presencia cuya ambigüedad nosotros no consideramos equiparable a su inexistencia. “Car l'intrus ici, c'est en fin de compte le spectateur. Cette caméra (faussement) maldroite, c'est chacun de nous qui, placé sans préavis devant les comédiens avec instruction de les filmer, pourrait la tenir en main... Plus tard, dans une scène tendue entre Gabe et Judy, la caméra quitte les personnages pour se promener dans l'appartement avant de les retrouver, comme pourrait le faire un intrus invisible —cet intrus voyeur que nous sommes tous par définition au cinéma, mais que nous devenons ici doublement” en Jean-Pierre Coursodon, “*Maris et Femmes. Manhattan melodrama*”, p. 12.

También cabe agregar lo dicho por Frédéric Strauss al respecto de dicha identificación: “Cet interviewer si avide de faire la lumière sur les coulisses de la vie d'un couple qui doit bien, pour aiguïser une telle curiosité, avoir quelque chose d'exemplaire, c'est moi et c'est vous, le public de Woody Allen qui a suivi son histoire d'amour avec Mia Farrow (dans leurs films, pas dans le journal)...” en Frédéric Strauss, “Le diable en rit encore”, en *Cahiers du cinéma* núm. 462, p. 9.

“SB: ¿Y en su mente quién es el investigador, el entrevistador, en la película? WA: Nunca me paré a pensarlo. El público. Es una buena manera de dejar a los personajes que se expliquen ellos mismos” en Stig Björkman, *Woody por Allen*, p. 193.

hechos; toman al autor/narrador/entrevistador como testigo e, incluso, hacen evidente su intención de convencerlo, cada quien de su propia verdad, para que aquél tome partido.

David: That's not her style. Don't let Judy fool you. She's what I call passive-aggressive... See?

Judy: What he doesn't say is that for the last two years of our marriage he was virtually impotent, when it came to me...

Ahora bien, mientras los personajes relatan sus recuerdos de modo persuasivo al entrevistador, se dirigen hacia donde está la cámara. Es decir, sus artimañas de seducción atraen la atención y, con la evidencia del dispositivo de registro —la cámara intermediaria—, reafirman una afinada simulación a través de la cual sólo supuestamente intentan convencer a un espectador cuya naturaleza es, de hecho, ficticia por partida doble; éste se encuentra desplegado entre el espectador ficticio del falso documental realizado por el doble ficticio múltiple de Woody Allen y el espectador ficticio de *Husbands and Wives* cuyo autor es Woody Allen.



David apelando a la simpatía del(a) entrevistador(a) y/o espectador ficticio en *Husbands and Wives*

En general, se trata de apelaciones que confirman la naturaleza ficticia del relato; dichos artificios subrayan, además, que una lectura referencial de *Husbands and Wives* resulta un ejercicio sumamente enrevesado, pues por cada intento de descubrir la “verdad” surgirán diversos dobleces y

simulaciones, como juegos de espejos, que dan forma a un laberinto cuya salida siempre es ficticia.

IV.5.3. OTRAS FORMAS DE METALEPSIS EN *HUSBANDS AND WIVES*

A continuación centraremos nuestra atención en otras formas metalépticas presentes en *Husbands and Wives*. Éstas ponen de manifiesto que, a pesar de las apariencias, los niveles de “realidad” y ficción de un filme dependen siempre del mundo diegético al que pertenecen, pues las transgresiones de la diégesis que implican no evitan el carácter ficcional del relato sino que, en todo caso, lo comentan.

En literatura una forma metaléptica de manipular los límites del mundo diegético se presenta, por ejemplo, cuando un personaje adquiere una extrema libertad frente a la autoridad de su creador, y sus narraciones subjetivas, relatadas o escenificadas, se objetivan o diegetizan en el relato principal. Si observamos con atención, nos percataremos de que entonces el mundo de la ficción funciona de modo perfecto; el autor se oculta pero realmente él es quien decide la entrada y/o salida de elementos del mundo de la obra, generando discretos metarrelatos o cuadros dentro del relato.

En *Husbands and Wives* este tipo de metalepsis encuentra un ámbito prolífico, ya que el falso documental, aunque comandado por el doble ficticio múltiple de Allen, se estructura a partir de referencias y testimonios de los protagonistas; unos surgidos en conversaciones privadas entre personajes, algunos expresados como conclusiones u observaciones de la voz *over*, y otros ofrecidos a modo de declaraciones, realizadas directamente al entrevistador.

Ahora bien, en determinadas secuencias del falso documental el registro de las conversaciones entre personajes, las aportaciones de la voz *over* y las situaciones del pasado relatadas al interlocutor invisible, aparecen particularmente orquestadas. En algunas ocasiones, su organización reafirma ideas concretas, a pesar del modo descompasado que presenten:

Sally: Jack and I are splitting up...

...

Gabe: What are we talking about here?... What is the reason?

Judy: *Gabe, it's none of our business.*

...

Judy: I can't get my mind around this. Since when?

Gabe: She's right. Have you met other people?

Judy: *Gabe, it's not our business.*

...

Judy: Why are you doing this?

Gabe: *This is not our business.*

Judy: Why not? They're our closest friends!

...

Gabe: *Why are you taking this so personally?*

Y, en otras, las participaciones se contradicen o se responden entre sí para generar una expresión cuyo sentido global resulta irónico:

Judy: Jack never gave you an inkling? It's strange, you guys are so close.

Gabe: I remember one incident he mentioned at his office. Jack, trust me on this.

Pete: This girl is to die. Shawn Grainger, she's built out to here. You will have the time of your life. And for \$200 believe me, it's a bargain.

Jack: I'm not gonna do it. What about AIDS?

...

Shawn (al entrevistador): He called. I thought it was about a month after he got my number. He was polite on the phone. A little tense. I can always tell who's inexperienced. He wanted to meet at the Americana Hotel... Then I started seeing him fairly regularly, every two, three weeks... Once I couldn't make it so I sent a friend. Then he started seeing both of us.

...

Judy: At least he threw the number away.

Gabe: Well, as far as I know. But Jack is not a hooker guy. He's very strait-laced.

De acuerdo con las citas, aquello que se pone en evidencia es una dinámica muy concreta que no sólo incumbe al falso documental sino, en cierta manera, al filme en general: el autor de *Husbands and Wives* planifica las posturas, declaraciones y versiones de sus personajes para comentar motivos narrativos del relato —como la incumbencia frente a la vida privada o la “verdadera” naturaleza de las personas— desde el interior del relato mismo.

Siguiendo una línea similar, cabe subrayar los últimos comentarios emitidos por el doble ficticio personaje de Woody Allen, el cual, como hemos visto, ostenta cierta preponderancia al respecto del relato y del resto de los personajes.

Over: So, what's your life like now?

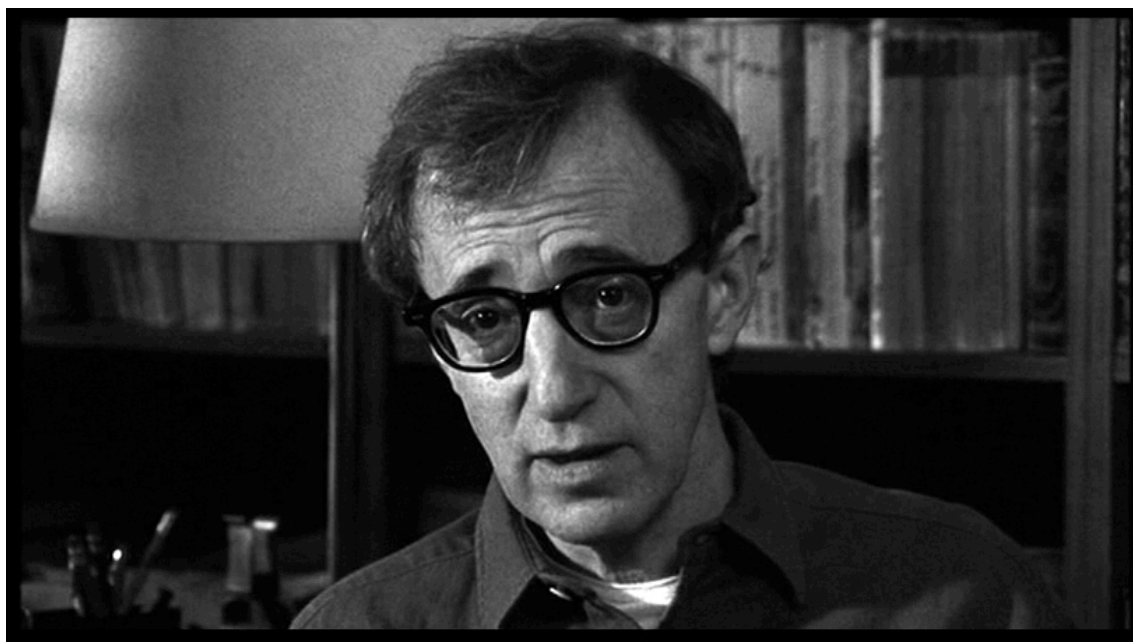
Gabe: I'm out of the race for now. I don't want to get involved. I don't want to hurt anyone. I don't want to get hurt. I don't mind living by myself and working... I'm working on a new novel. Not the old one anymore, and, um... it's fine.

Over: Is it different?

Gabe: My novel? Yes, it's less confessional, more political. Can I go? Is this over?

El filme termina con estos diálogos que aparecen como el colofón de una continua reflexión sobre el arte llevada a cabo durante el relato; un arte que, a su vez, reflexiona sobre la vida en relación con las ficciones, y viceversa. Desde su ubicación diegética, Gabe Roth hace explícitas ciertas conclusiones al respecto que, de acuerdo al contexto de la cinematografía alleniana, también resultan advertencias o “instrucciones de uso” para *Husbands and Wives* —“I don't want to get involved. I don't want to hurt anyone. I don't want to get hurt. I don't mind living by myself and working...”—. Es decir, desde una perspectiva general, por medio de su doble ficticio personaje el autor concluye el relato de *Husbands and Wives* con un significativo epílogo que,

simultáneamente, invita a realizar una lectura crítica de la película y, con cierta ironía, subraya la naturaleza de elaboración ficticia inherente al relato —“Can I go? Is this over?”—.



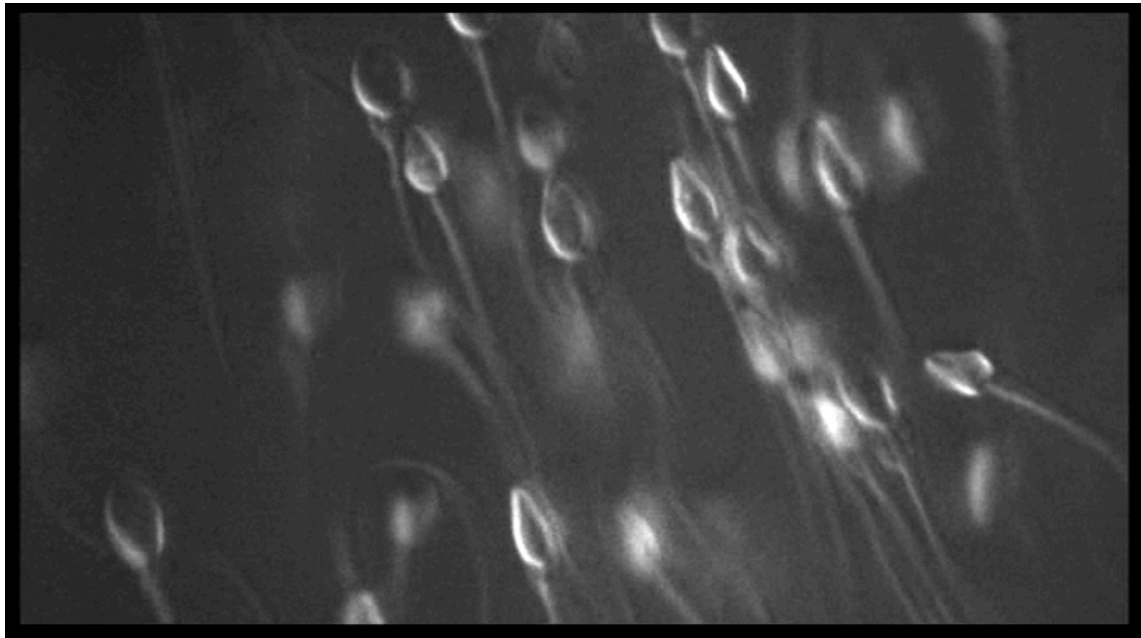
“Can I go? Is this over?” en *Husbands and Wives*

Por otro lado, el modo cinematográfico en el cual se realiza la transcripción de la novela de Gabe Roth también deviene un tipo de metalepsis²⁹⁹, pues los límites entre la “realidad” y la ficción diegéticas resultan manipulados.

Gabe (voz narrando la novela): The heart raged, grew melancholy and confused and toward what end? To articulate what nitwit strategy? Procreation? It told him something. How millions of sperm competed for a single egg, not the other way around. Men would make love with any number of women even total strangers,

²⁹⁹ Al respecto cabe aclarar que, aunque una de las cualidades del lenguaje fílmico es la posibilidad que tiene de unificar diversos códigos y relatos en uno mismo, la utilización de esta herramienta puede ser específicamente aprovechada para alterar, con finalidades muy concretas, los límites entre la ficción y las metaficciones. Asimismo, las reflexiones de Gérard Genette sobre el tema resultan esclarecedoras: “Podemos decir que la naturaleza misma de la representación cinematográfica la conduce inevitablemente a tratar toda analepsis —y, aunque menos frecuentemente, toda prolepsis e incluso todo fantasma...— mediante metalepsis: cuando se puede ‘mostrar’ un acontecimiento, ¿por qué contentarse con contarlo simplemente?” en Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 115.

while females were selective. They were catering to the demands of one small egg. While males had millions of frenetic sperms screaming: "Let us out, let us out!"



"While males had millions of frenetic sperms screaming..." en *Husbands and Wives*

Durante estos momentos, la responsabilidad que comparten respecto al mismo relato —escenas correspondientes al manuscrito inscritas en el filme— sugiere que Woody Allen se expresa a través de Gabe Roth; la voz de Gabe sustituye al autor/narrador/entrevistador, y narra imágenes de las que se presenta como responsable, aunque su organización sólo puede atribuírsele al autor de *Husbands and Wives*.

Por último, resta señalar otra alteración de la diégesis de *Husbands and Wives*; la transgresión que se sugiere cuando una determinada situación intrafílmica, como el matrimonio de Gabe y Judy Roth, parece estar directamente determinada por una situación del mundo extrafílmico, como la relación sentimental entre Woody Allen y Mia Farrow.

De acuerdo con lo expuesto en diversas ocasiones hasta aquí, la generalizada divulgación de la vida privada de Woody Allen determinó la

recepción crítica de *Husbands and Wives*. Ahora bien, a pesar de las afirmaciones o negaciones al respecto del vínculo entre “realidad” y vida del autor, la “contaminación” entre ámbitos extra e intrafílmicos no es en absoluto accidental y, en mayor o menor medida, se trata de fórmulas a través de las cuales las situaciones ficcionales en pantalla se ven enriquecidas.

Una lectura superficial de un filme como *Husbands and Wives*, que no profundiza en las reflexiones indicadas a través de la conjunción de elementos involucrados, podrá entonces interpretar que se trata de un mundo ficticio tan real(ista) que nos remite a la transparencia de la ilusión del cine clásico, cuyas blindadas ficciones y sus *stars*³⁰⁰ resultaban, por ello, susceptibles de ser confundidas con la “realidad” del mundo extrafílmico —o lo que es lo mismo: Woody Allen y Mia Farrow *son* Gabe y Judy Roth—.

Por su parte, una descripción de *Husbands and Wives* considerada como una autoficción especular, descubre la reflexividad del conjunto de herramientas a través de las cuales Woody Allen se expresa, desde la ficción de su propia obra, sobre los sistemas de representación dominantes mientras los pone en evidencia — o lo que es lo mismo: a pesar de las apariencias, Woody Allen y Mia Farrow *no son ni serán nunca* Gabe y Judy Roth, precisamente porque éstos son seres ficticios, personajes elaborados por un autor que, además, se presenta como tal a través de un doble ficticio autor—.

En conclusión, las formas de metalepsis que observamos en *Husbands and Wives* funcionan gracias a elementos diversos; sin embargo, se mantienen conectadas entre ellas como si fueran engranajes de un gran dispositivo reflexivo, la base de una tendencia creativa cuyo autor, desde el interior del

³⁰⁰ Ver en capítulos I y II lo dicho sobre las *stars* —seres desdoblados entre la vida de sus personajes y la suya propia—, así como también las reflexiones de Edgar Morin en torno a su mitología.

mundo diegético, medita sobre diversos asuntos vinculados con el carácter ficcional de todo tipo de representaciones.

IV.5.4. *MISE EN ABYME EN HUSBANDS AND WIVES*

Finalmente, en relación con otro de los rasgos característicos de la tendencia especular de la autoficción, distinguiremos cómo es que, a través de espejos internos que reflejan aspectos del conjunto del relato, se llevan a cabo ciertas reduplicaciones de *Husbands and Wives*; es decir, analizaremos ejemplos de *mise en abyme* presentes en este filme.

Por un lado, se distinguen aquellos índices que, ubicados en el ámbito diegético de la película, dejan al descubierto aspectos de su propio proceso de producción, y, por otro, se encuentra la repetición de determinados motivos narrativos de *Husbands and Wives* en la novela de Gabe Roth, una obra igualmente perteneciente a la diégesis.

Desde el principio del presente capítulo, la relación entre *Husbands and Wives* y el falso documental se ha observado desde diferentes perspectivas. Al respecto, cabe subrayar que aunque *Husbands and Wives* podría catalogarse directamente como un falso documental, en sentido estricto existe una “sutil” franja que consigue marcar cierta distancia entre *Husbands and Wives* y el falso documental: sus respectivos autores.

Cuando analizamos los rasgos metadieгéticos del doble ficticio múltiple del autor ya hicimos referencia a ello, pues indicamos la posibilidad de observar a *Husbands and Wives* como un relato continuamente transgredido por un metarrelato, es decir, el falso documental. Desde esta perspectiva —a su vez relacionada con los índices sintácticos y pragmáticos de la ficción, así como también con algunos tipos de metalepsis—, las evidencias de elaboración del

falso documental descubren al dispositivo cinematográfico como medio de expresión, y dicha dinámica se distingue por su naturaleza reflexiva, o sea, porque hace de la película sujeto y objeto del mismo proceso creativo.

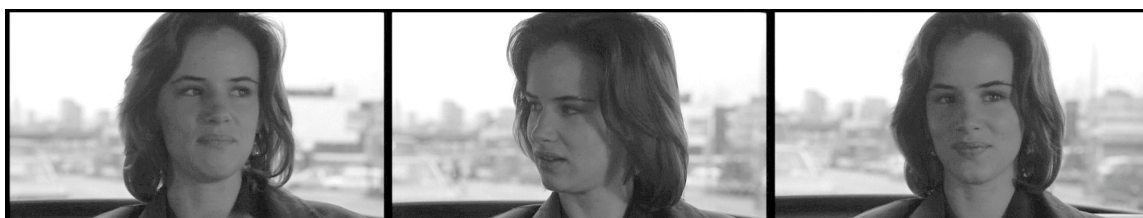
Durante las escenas iniciales de *Husbands and Wives*, Gabe y Judy Roth se presentan como un matrimonio que mantiene una conversación cotidiana; la cámara los sigue a través de los pasillos de su departamento y se acerca a uno u otro cuando hablan. Sally y Jack llegan y, a partir de que anuncian su divorcio, la situación dramática se hace cada vez más tensa; los cuatro personajes se expresan con cierta emotividad, alterándose e interrumpiéndose entre sí. La cámara, en un intento evidente por mostrar la esencia de la discusión, se mueve cada vez con mayor violencia debido al afán de capturar en imágenes las declaraciones de cada protagonista.

Las escenas correspondientes a dicha situación resultan súbitamente interrumpidas; entonces Judy aparece sentada en un sillón, hablando con el autor/narrador/entrevistador, quien comenta con ella las emociones y su comportamiento en aquel momento —“So why were you so upset?”—. Después de que Judy se presenta a sí misma por petición de su interlocutor —“Before we go on, tell us something about yourself. So we know who you are”—, la situación que había quedado inconclusa, continúa siendo representada mientras es comentada por la voz *over* —“Judy told us they did finally go to dinner”—.

Cabe señalar que el énfasis en el rodaje del falso documental y en la presencia del autor/narrador/entrevistador que lo realiza, no se mantiene estable así como tampoco se hace evidente siempre de las mismas maneras. La cámara tiende a moverse con mayor vehemencia cuando la situación dramática es tensa y los personajes realizan movimientos nerviosos; por el contrario,

cuando las escenas muestran momentos relajados como conversaciones cotidianas entre personajes, la cámara se vuelve casi imperceptible.

En el caso del montaje, los cortes bruscos se hacen evidentes como medio expresivo en determinadas ocasiones. Por ejemplo, cuando Gabe y Rain se dirigen hacia la casa del hombre que encontró la única copia del manuscrito de Gabe, las escenas en las cuales Rain despliega sus opiniones sobre la obra de Gabe resultan tensas por varias razones: la probabilidad de que Gabe le sea infiel a Judy; el riesgo de que la única copia del manuscrito realmente se haya perdido; la vulnerabilidad de Gabe frente a las críticas sobre su obra. Las múltiples tomas realizadas durante el trayecto en taxi están montadas de modo entrecortado, lo cual incrementa la tensión, pero indudablemente también llama la atención sobre el dispositivo cinematográfico, pues los cortes subrayan el proceso de montaje.



Cortes de escenas en el trayecto en taxi en *Husbands and Wives*

Asimismo, el modo de intercalar escenas de personajes que aparecen relatando situaciones que, inmediatamente después, son representadas como si se tratara de material documental de su pasado, generan una reflexión sobre las “verdaderas” posibilidades del discurso documental y, como consecuencia, sobre la naturaleza y mecanismos de construcción cinematográfica de *Husbands and Wives*.

En lo que se refiere al autor/narrador/entrevistador, aunque éste no es una presencia constante a lo largo del relato, sus funciones resultan determinantes

como mecanismos reflexivos de *Husbands and Wives*: su autoridad indica el desdoblamiento entre el filme de Woody Allen y el falso documental; aunque de modo ambiguo —como hemos visto antes—, la voz *over* confirma la existencia del personaje autor, y las entrevistas hacen de la cámara un constante recordatorio del medio de expresión empleado.

Entonces, la estructura de *Husbands and Wives* impide una total equivalencia entre ambos filmes, pero la frontera que los separa también resulta tenue. En conclusión, la *mise en abyme*, según la cual *Husbands and Wives* se refleja en el falso documental, se limita a la distancia entre Woody Allen y su doble ficticio múltiple; una distancia que resulta enfatizada, en modos variables, según el momento del relato y a través de una serie de elementos que ponen en evidencia el proceso de producción de un filme, a saber, los movimientos de cámara, el montaje y ciertas imitaciones del formato documental.

Ubicándonos en un nivel narrativo diferente, atenderemos a la novela de Gabe Roth, la otra obra con la cual, desde el interior, *Husbands and Wives* establece un diálogo especular, aunque en este caso lo hace desde una perspectiva temática. Tal como veremos a continuación, los reflejos de *Husbands and Wives* en el manuscrito son cuestionamientos que, de nueva cuenta, giran en torno a las diversas relaciones que el arte y la vida establecen.

La novela aborda temas directamente relacionados con los motivos narrativos de *Husbands and Wives*; una y otra realizan un continuo cuestionamiento acerca de los dos extremos de la vida sentimental de un individuo: la soltería y el matrimonio, así como sobre las posibilidades y contradicciones de ambos.

Ahora bien, la representación de los estados de soltería y de matrimonio se realiza a partir de los sueños, deseos, fantasías y opciones frente a las cuales se perciben los individuos de acuerdo con su propia situación “real”. En

Husbands and Wives:

Sally: I like being single.

Judy: You do? I had the opposite impression.

...

Judy: Well... I've pictured myself free.

Sally: I know you have.

Judy: How do you know?

Sally: Because you got so angry that night when Jack and I said we were splitting. I realized we must have touched a nerve... You were angry because I did what you really want to do.

...

Sally: Now I'm single. And I realize I'm one of those people who needs to be married.

En la novela de Gabe Roth:

Gabe (voz narrando la novela): Pepkin married and led a warm, domestic life. Placid, but dull. Knapp was a swinger. He eschewed nuptial ties and bedded different women. Nurses, housewives, students, a doctor, a salesgirl They all held Knapp between their legs. Pepkin, from the calm of his fidelity, envied Knapp. Knapp, lonely beyond belief, envied Pepkin.



“Pepkin, from the calm of his fidelity, envied Knapp.
Knapp, lonely beyond belief, envied Pepkin.” en *Husbands and Wives*

Es decir, la *mise en abyme* que se descubre a partir de estos ejemplos da lugar a una multiplicación de reflejos; no sólo ciertos temas de *Husbands and Wives* se reflejan en la novela, sino que en el interior de cada una de sus obras, los personajes se reflejan a sí mismos en sus semejantes y se imaginan, en mayor o menor medida, en las circunstancias del otro —“I like being single”; “I’ve pictured myself”; “I’m one of those people who needs to be married”/ “Pepkin, from the calm of his fidelity, envied Knapp. Knapp, lonely beyond belief, envied Pepkin”—.

Igualmente, cabe recordar la reacción que dicho manuscrito genera en el mundo diegético al que ésta pertenece como libro “real”; un entorno en donde a Gabe Roth se le reprochan ciertas actitudes a partir de una identificación directa entre él y su personaje-narrador el cual, más bien, deviene un doble ficticio de Gabe Roth, cuyo mundo es la diégesis de la novela de éste.

Gabe: Tell me your criticisms.

Rain: I was a little disappointed with some of your attitudes.

Gabe: Like what? What attitudes? With what?

Rain: The way people just casually have affairs like that. The book doesn’t condone affairs.

Gabe: I’m exaggerating for comedy.

Rain: Are our choices really between chronic dissatisfaction and suburban drudgery?

Gabe: I’m deliberately distorting it. I’m trying to show how hard it is to be married.

Tal como sucede con el epílogo de *Husbands and Wives* —“I don’t want to get involved. I don’t want to hurt anyone. I don’t want to get hurt.”—, diálogos como los arriba citados ponen de manifiesto reflexiones que involucran, desde el interior, al filme que los contiene. En este caso, la recepción de la novela resulta comentada por su propio autor —“I’m exaggerating for comedy... I’m deliberately distorting it. I’m trying to show how hard it is to be married.”—; entonces, el reflejo entre novela y filme, al igual que entre Gabe Roth y Woody

Allen, descubre la posibilidad de que sea Woody Allen quien, desde la ficción, se adelanta a cualquier escándalo mediático posterior y explica cómo recibir su obra.

Al respecto de los ejemplos de *mise en abyme* identificados aquí, podemos concluir que éstos funcionan para enfatizar al autor como *eje creativo* de sus obras y, al mismo tiempo, hacer relativo cualquier rastro de “referencialidad”. Entonces, los aspectos evidentes de la producción del falso documental subrayan los procesos cinematográficos de representación que atañen a *Husbands and Wives*, y los motivos narrativos de la novela enfatizan al arte como una múltiple transformación de la “realidad”; en conjunto, generan reflejos de reflejos de reflejos que, por consecuencia, evocan al espacio virtual del espejo, donde las imágenes son sólo imágenes y la representaciones no son más que eso, representaciones ideadas por un autor.

IV.6. CONCLUSIONES SOBRE *HUSBANDS AND WIVES* ANALIZADA COMO AUTOFICCIÓN

Hasta aquí llega la descripción de *Husbands and Wives* considerada una autoficción especular y, de acuerdo con las conclusiones a las que hemos ido llegando, se hace posible identificar con claridad una serie de rasgos que reiteran, sobre todo, dos motivos esenciales e interdependientes: el autor representado por personajes de autor(es) y la labor creadora de uno reflejada en la(s) del(los) otro(s).

Si volvemos a las opiniones e interpretaciones de críticos y teóricos citadas al inicio del capítulo, una serie de aspectos percibidos por aquellos que, en mayor o menor medida, parecían ajenos entre sí, en este momento resultan

conjugados a partir de las funciones que cumplen en el filme de acuerdo a su condición de autoficción especular.

En concordancia con la correspondiente descripción, Woody Allen es un autor que, en obras como *Husbands and Wives*, diseña un doble ficticio de sí mismo cuyo oficio lo distingue como autor, y entonces deja de ser Woody Allen para transformarse en un autor ficticio que, al mismo tiempo, representa a un autor cualquiera, pues la condición de autor deviene su característica esencial. Es decir, el autor de una autoficción especular se ubica a sí mismo en su obra debido a que uno de los motivos centrales de ésta será, justamente, la labor creativa, así como también la figura, imagen, funciones y características de los autores.

Si el doble ficticio autor de Woody Allen reflexiona sobre su labor creativa entonces, en películas como *Husbands and Wives*, el autor hace explícito el modo en el cual se construyen ciertas ficciones. O sea, las autoficciones especulares incluyen una serie de mecanismos reflexivos que se articulan para dejar al descubierto la perpetua transfusión entre la “realidad” y la ficción, así como también entre una ficción y otra³⁰¹, sea cual sea su naturaleza —literatura, cine, sueños, fantasías, deseos... —.

Asimismo, los autores de las autoficciones especulares, al mostrar la transfusión entre realidad y ficción estimulan, de una u otra forma, la imaginación del ser humano, pues subrayan sus potencias creadoras y transformadoras. Dobles ficticios de Woody Allen como Gabe Roth o como el

³⁰¹ Al respecto consideramos útil incluir la cita completa a la cual nos remitimos en este punto, pues sirve para continuar la lógica reflexiva de la autoficción especular y sus respectivos mecanismos característicos: “En verdad, la ficción está, enteramente, alimentada y poblada por elementos procedentes de la realidad, materiales o espirituales... Esa transfusión perpetua y recíproca de la diégesis real a la ficcional y de una ficción a otra es el alma misma de la ficción en general y de toda ficción en particular. Toda ficción está tejida de metalepsis, así como toda realidad, cuando se reconoce en una ficción y cuando reconoce una ficción en su propio universo.” en Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 121.

autor/narrador/entrevistador, reflexionan —e incitan a reflexionar— sobre el arte y sobre sus múltiples relaciones con la vida de *cualquier* individuo; pues todo individuo posee, o en última instancia debería poseer, cierto grado de autoría respecto a las ficciones de su entorno y, sobre todo, respecto a sus ficciones personales.

Entonces, una perspectiva general de mecanismos reflexivos centrados, además, en la figura de un(os) doble(s) ficticio(s) autor(es), ofrece la posibilidad de comprender que en *Husbands and Wives* el autor insiste en reconstruir críticamente ciertas ficciones contemporáneas sobre el cine y la “realidad”; en específico aquellas ficciones definidas por los sistemas de representación dominantes y que, de una u otra forma, determinan las representaciones que sus espectadores, desde la inconsciencia, fabrican de sí mismos —“‘Life doesn’t imitate art, it imitates bad TV’. I think it’s completely true.”—.

Woody Allen se expresa a través del arte cinematográfico y, desde el interior de ficciones como *Husbands and Wives*, sugiere la reconsideración del cine como un medio de reflexión capaz de superar sus meras condiciones de entretenimiento y equiparable a la literatura o la filosofía. En consecuencia, Allen recurre a la práctica autoficcional para ubicarse, a sí mismo, como un interlocutor, reconocible a través de su trayectoria artística y definido por aquellos rasgos que ha elegido, para elaborar a sus dobles ficticios, como significativos de su propio mensaje.

Cabe subrayar que en una autoficción especular como *Husbands and Wives* el autor dista mucho de hablar de su intimidad, pues el objeto de su creación es una meditación de tendencia más existencial, que atañe a la vida, pero no a la vida privada del autor, sino a *la* vida que se reconoce como tal porque es

susceptible de ser representada, a través de su transformación y gracias a la labor creativa del ser humano considerado como artista.

La prensa creyó encontrar ciertos rastros de la vida privada de Woody Allen; tal como mostramos arriba, la reacción de algunos críticos hacía pensar que el autor de *Husbands and Wives* hubiera podido realizar su filme a través de una escritura automática que, sin darse cuenta, delató aspectos de su intimidad puestos luego en constante evidencia por el discurso mediático.

De entre los diversos mecanismos reflexivos que encontramos en *Husbands and Wives*, el autor llega a incorporar, incluso, los efectos de una lectura literal y, por tanto, superficial del filme. Al respecto, la premisa de su autor podría resumirse así: “te dejo ver lo que yo quiero mientras te hago creer que ves todo lo que tú quieres”.

En resumen, una descripción de *Husbands and Wives* como autoficción especular resulta ideal para dejar al descubierto una compleja planificación, estructurada a partir de diversos mecanismos reflexivos, articulados en torno a un autor que se introduce en su ficción como autor; consecuentemente, se comprende que, a través de la obra, el autor reflexiona y hace reflexionar sobre la labor creativa y sobre quién la lleva a cabo.

IV.7. OTRAS AUTOFICCIONES ESPECULARES

Ahora bien, de nuevo indicamos que, a pesar de que éste no es el lugar para extender nuestras observaciones sobre otras autoficciones especulares, resulta fundamental señalar que películas como *Le sang d'un poete* (Jean Cocteau, 1930), *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (Jean

Cocteau, 1960), *Otto e mezzo*³⁰² (Federico Fellini, 1963), *Vérités et mensonges* (Orson Welles, 1974), *Sogni d'oro* (Nanni Moretti, 1981), *Calendar* (Atom Egoyan, 1993), *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) y *Takeshis'* (Takeshi Kitano, 2005) son susceptibles de analizarse a través del tipo de descripción sugerido en el presente capítulo.

³⁰² Tal como mencionamos en el capítulo I, a partir de *Otto e mezzo* fue que Christian Metz desarrolló una serie de reflexiones sobre películas caracterizadas por incluir mecanismos reflexivos como la *mise en abyme* que, de modo simultáneo, ubicaban al centro del relato a un doble ficticio autor del autor.

“Hay un punto, sin embargo, que a nuestro juicio no ha sido nunca subrayado tanto como habría sido de desear: si *Ocho y medio* difiere de otros filmes ‘desdoblados’ no es sólo porque el desdoblamiento sea más sistemático o más central, sino también y sobre todo porque funciona de otro modo... Ya que *Ocho y medio*, que nadie se confunda, es un filme *dos veces desdoblado*, y si decimos que está construido en abismo tendremos que hablar de una doble construcción en abismo. No sólo tenemos aquí un filme sobre el cine, sino un filme sobre un filme que también trataría del cine; no es tan sólo un filme sobre un cineasta, sino un filme sobre un cineasta que reflexiona sobre su filme... Los problemas de Guido, se ha dicho ya, son los mismos de Fellini que reflexiona sobre su arte... que Guido piense en su filme y se vuelva hacia sí mismo permite que se confunda —provisionalmente como mínimo— con Fellini, y que el filme soñado por Guido sea un examen de conciencia y un balance de cineasta, hace que se confunda con el filme realizado por Fellini.” Ver Christian Metz, “La construcción ‘en abismo’ en *Ocho y medio*”, pp. 246–248.

Desde nuestra perspectiva, una descripción de *Otto e mezzo* como autoficción especular se vislumbra como una posibilidad de profundizar en aquellos ámbitos que sugirió Christian Metz. Quizá uno de los puntos escabrosos al respecto sería la identificación entre Guido y Fellini; no obstante, sin querer entrar en detalles, además de la posibilidad de vincular a uno y otro a través de una homonimia indirecta por sustitución —en sentido estricto Fellini es el autor de ambos filmes, *Otto e mezzo* y aquel que elabora el personaje—, cabe señalar que el contexto epitextual de la película sería un material fundamental en la investigación.

“(entre Mastroianni y Fellini) Sí, seguro, físicamente somos muy diferentes, pero entre nosotros hay afinidades; algunas cosas que me permiten parecerme a él, por las cuales me he convertido en alguien que puede representarle aún cuando parte de sí mismo. En lo referente al cuerpo, en *Otto e mezzo*, he tomado muchos de los gestos típicos de Fellini, cuando camina, cuando hace el payaso en los pasillos, los gestos de nerviosismo, su manera de rascarse la nariz, su forma de mirar. No era solamente yo quien decidía retomar todas esas cosas que le caracterizaban; era él mismo quien lo sugería, y yo le decía: ‘Habitualmente yo hago como tú haces’, así que lo hacemos juntos”. Ver Michel Chion, “Entretien avec Marcello Mastroianni” en *Cahiers du cinéma*, núm. 380, febrero de 1986, p. 22.

Por último, al respecto de *Otto e mezzo*, cabe señalar el interés de Christian Metz en las posibles críticas al filme que ya se hallaban incluidas en su interior: “...(igual que Fellini mete todo en los suyos, y sobre todo en *Ocho y medio*, que representa un alto en su carrera, una mirada general proyectada al pasado, un balance estético y afectivo). Como señala Pierre Kast, todas las críticas que pueden dirigirse al estilo del filme y al de Fellini en general (confusión, complacencia, incongruencia, ausencia de conclusión verdadera...) se encuentran ya en el filme, tanto en boca del propio Guido como en la de Daumier, el guionista...; de este modo, sólo la construcción en abismo ha permitido a Fellini integrar en su filme todo un conjunto ambiguo de reflexiones sobre lo que se podría reprochar a su filme”. Ver Christian Metz, “La construcción ‘en abismo’ en *Ocho y medio*, de Fellini”, p. 247.

En mayor o menor medida, se trata de películas en las cuales autores y dobles ficticios coinciden, esencialmente, en su labor creadora, a la cual subrayan como el eje principal de su obra, tanto por aspectos formales como por motivos narrativos.

Sobre todo al respecto de películas en las cuales el doble ficticio mantiene un reflejo literal de la profesión de autor de su autor—*Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!*, *Otto e mezzo*, *Vérités et mensonges*, *Sogni d'oro* y *Takeshis'*—, aunque también en sus variaciones metafóricas —*Le sang d'un poète*, *Calendar* y *La mala educación*—, podemos concluir diciendo que, en las autoficciones de tendencia especular, la labor del creador artístico eclipsa la identidad del autor y confirma determinadas reflexiones sobre la labor artística como el verdadero eje del relato.

V. LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA EN *LÉOLO*

V.1. JEAN-CLAUDE LAUZON Y *LÉOLO*

Léolo fue el segundo y último filme de Jean-Claude Lauzon³⁰³, cineasta canadiense de la provincia de Quebec, quien anteriormente sólo había realizado dos cortometrajes, *Super Maire l'homme de 3 milliards* (1979) y *Piwi* (1981), y un largometraje, *Un zoo la nuit* (1987).

Tanto con motivo de *Un zoo la nuit* como de *Léolo*, el contacto que Lauzon mantuvo con la prensa resultó decisivo para que, a través de la revelación de aspectos de su vida personal, se hiciera público cierto vínculo entre dicho autor y los protagonistas de sus filmes: Marcel y Léo/Léolo respectivamente.

Al respecto de *Un zoo la nuit*, sólo desde una perspectiva bastante flexible puede considerarse que el protagonista es un doble ficticio del autor; en primer lugar, porque para establecer una relación entre ambos resulta indispensable el contexto epitextual de la obra y, en segundo lugar, debido a que dicha identificación no es definitiva, pues se basa en aspectos como la coincidencia de edad, origen y medio sociocultural, o sea, datos que únicamente sugieren la posibilidad de una homonimia cifrada³⁰⁴.

C'est un film macho. Est un film de macho. Je suis macho, je suis égoцентриque, j'ai tous les défauts du monde!... Le nouveau visage du Québec se retrouve dans le film. J'ai pas essayé de reproduire

³⁰³ El 10 de agosto de 1997, Jean-Claude Lauzon tuvo un accidente mortal mientras conducía su Cessna 180, volando sobre los bosques del norte de la provincia de Quebec.

³⁰⁴ Sobre los diferentes tipos de homonimia ver capítulo II.

des clichés mais de reproduire le milieu que je fréquente. Dans *Un zoo*, c'est un personnage de "winner" amoral. C'est ce qui m'intéressait le plus. Je ne me considère pas moi-même comme un "looser". J'ai une vie qui ressemble à celle de certains personnages du film.³⁰⁵

Sobre la correspondencia entre Marcel y su autor, cabe agregar que, en algunas entrevistas, Jean-Claude Lauzon también equiparó a Albert, padre del protagonista que muere hacia el final del filme, con la figura de su propio padre, e igualmente mencionó emociones que él mismo, en su papel de hijo, experimentó en el momento del fallecimiento de su progenitor y a las cuales luego decidió integrar en *Un zoo la nuit*.

J'a y ai mis beaucoup de distance. Je n'ai cherché qu'a dépeindre des impressions vraies, mais il y a plein de mensonges dans cette histoire. Par exemple... mon père n'aimait pas non plus la pêche... J'ai voulu faire appel non pas à une mémoire des faits mais à une mémoire d'impressions.³⁰⁶

Et puis mon père est mort, et cela m'a beaucoup de frappé: j'ai intégré cet aspect, au travers d'un personnage de père, de père rêvé.³⁰⁷

Ahora bien, uno de los rasgos subrayados de *Un zoo la nuit* era la confusión que Marcel establecía entre la "realidad" y sus fantasías o ficciones particulares, lo cual se convertía, para el personaje, en un modo de afrontar ciertas cuestiones de la vida cotidiana.

Le père réel est âgé et malade, Marcel refuse cette réalité, bien plus, il se rend maître du temps: il achète une vieille buick'56 intacte, "flambant neuve" pour Albert comme s'il voulait empêcher le vieillissement et la mort. Mais le père n'est pas dupe et, ce soir-là, il fête son anniversaire et il se résout mal à l'absence de sa femme; les cadeaux magiques de Marcel ne la remplacent pas...

³⁰⁵ Claude Racine, "Jean-Claude Lauzon" en *24 images. La revue québécoise du cinéma* núms. 34-35, verano de 1987.

³⁰⁶ "Jean-Claude Lauzon. Une mémoire d'impressions" en *La presse*, Montreal, 9 de marzo de 1987.

³⁰⁷ Ange-Dominique Bouzet, "Quand un tarzan sort du bout" en *Libération*, Francia, 18 de mayo de 1992.

En fait, une fois le père idéalisé en diable éliminé, le père idéalisé en Bon Dieu peut commencer à se laisser traiter de façon plus réaliste. Il se soumet à la réalité, c'est-à-dire: la maladie, le vieillissement, la mort, l'incomplétude des sexes. Ce n'est que dans ce contexte psychologique que sera possible la rencontre entre le père réel et son fils à la toute fin du film car c'est la fin qui sauve le film et lui donne toute la plénitude de son sens.

La mort du père amène le fils à se faire pour lui un idéal de vie, une morale sociale, une mythologie personnelle qui donne un sens à la vie de son père et à la sienne propre...³⁰⁸

En resumen, a través de la prensa Jean-Claude Lauzon manifestó públicamente algunas correspondencias entre él y Marcel, las cuales se centran en el entorno sociocultural de ambos y en aspectos de la relación padre-hijo; un vínculo familiar cuya transformación, en el filme, pasa por idealizaciones negativas y positivas de la figura paterna, hasta desembocar en un cierto reconocimiento, no carente de magia, que le otorga al hijo el sentido de su propia existencia.

Y precisamente a partir de este enfoque se observó, en los rasgos del protagonista de *Un zoo la nuit* y en el desarrollo de la relación de éste con su padre, una metáfora de la depresiva situación que presentaba la sociedad —sobre todo— del Quebec de aquella época, y, del mismo modo, el desenlace se interpretó como una opción creativa ante dicha situación.

Ce film est le produit d'une culture et, en même temps, il se veut d'une certaine façon en rupture avec elle; cette culture a des problèmes à poser une image du père qui soit positive ou tout simplement bien campée...

Ce qui nous touche dans la démarche de Jean-Claude Lauzon, c'est bien cette volonté de reprendre les choses au début, puis de les reconstruire en quelque sorte pour redonner du sens à sa propre vie en redonnant du sens à la vie de son père...

Cette question du sens de la vie du père, est importante sur le plan social: plusieurs observateurs s'entendent pour dire que nous traversons ici au Québec, mais pas seulement ici, une période de dépression collective, une sorte de crise de culture diffuse, difficile

³⁰⁸ Jean Charbonneau, "Mise au point sur une image du père québécois [au cinéma]" en *Copie zéro* núm. 36, agosto de 1988, pp. 13-14.

à penser même! On parle d'un brouillard qui monte sur l'horizon symbolique dans le domaine des arts, de la politique, de la vie culturelle. C'est sans compter la crise démographique en cours dont les effets multiples sont encore à percevoir dans l'avenir. C'est dans ce contexte que nous nous trouvons à recevoir de plus en plus de patients déprimés qui se plaignent de ce que leur propre vie n'a plus de sens...³⁰⁹

Entonces, se trata de un proceso individual de metamorfosis, expresado a través del arte y que, de acuerdo con el epitexto, han compartido tanto el autor como el protagonista del filme; pero además, en el entorno al que obra y creador pertenecen, dicha manifestación fue interpretada como un relato con raíces y repercusiones colectivas. O sea, del mismo modo que la mitología, con el fin dual que la caracteriza³¹⁰, *Un zoo la nuit* muestra la transformación de un individuo —Marcel— que, independientemente de sus condiciones locales e históricas, alcanza determinado tipo de experiencia inefable y de carácter universal —el hallazgo del sentido de la vida a través del encuentro con su origen—; asimismo, la película conecta a dicho individuo con un sistema de sentimientos históricamente condicionados, actividades y creencias que lo señalan como representante de un organismo sociológico determinado —situación de Marcel considerada, sobre todo en Quebec, como reflejo de una problemática característica del entorno y de la generación de Jean-Claude Lauzon—.

³⁰⁹ Jean Charbonneau, "Mise au point sur une image du père québécois [au cinéma]" pp. 14–15.

³¹⁰ Sobre el fin dual de la mitología retomamos lo dicho al respecto por Joseph Campbell: "Funcionando como un 'camino', la mitología y el ritual conducen a una transformación del individuo, desasiéndolo de sus condiciones locales, históricas, y conduciéndolo hacia algún tipo de experiencia inefable. Por otra parte, funcionando como una 'idea étnica', la imagen une al individuo con su sistema familiar de sentimientos históricamente condicionados, actividades y creencias como un miembro activo de un organismo sociológico. Esta antinomia es fundamental... la fuerza del símbolo mitológico mismo es, precisamente, traducir una experiencia de lo inefable a través de lo local y concreto, y así, paradójicamente, amplificar la fuerza y atracción de las formas locales incluso mientras lleva a la mente más allá de ellas. El reto distintivo de la mitología yace en su poder para llevar a cabo este fin dual..." en Joseph Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*, p. 522.

Whit two films, *Un zoo la nuit* (1987) and *Léolo* (1992), writer/director Jean-Claude Lauzon takes the Quebec family to new extremes of dysfunction while troubling the *pur laine* collectivity haunting previous Québécois melodramas. A story of conflict between father and son, *Un zoo la nuit*, take the other Québécois family melodramas we have looked at, has been read allegorically as a representation of a conflicted Quebec.³¹¹

Así pues, lo que nos interesa resaltar es que, ya desde su primer largometraje, encontramos en la obra de Jean-Claude Lauzon ciertos rasgos de la creación autoficcional la cual —en mayor medida en su tendencia fantástica—, aparece igualmente como ejemplo de la mitología contemporánea, individual y creativa.³¹²

Con lo dicho hasta aquí, resulta evidente que, debido a lo tenue de la identificación entre Jean-Claude Lauzon y Marcel, *Un zoo la nuit* no constituye un modelo de autoficción demasiado útil para observar con detalle los rasgos y funciones correspondientes. En el caso de *Léolo* la situación es distinta, pues a pesar de la compleja naturaleza del protagonista —la cual será estudiada más adelante—, una serie de elementos inherentes al filme lo descubren como doble ficticio de su autor.

V.1.1. LÉOLO EN LA CINEMATOGRAFÍA DE JEAN-CLAUDE LAUZON

A partir de las escenas iniciales, *Léolo* aparece como una película cuya estructura resulta manifiestamente compleja, tanto, que su modo de construcción queda expuesto como uno de los motivos fundamentales.

³¹¹ Christopher E. Gittings, *Canadian National Cinema*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, Canadá, 2002, p. 126.

³¹² Aquí cabe recordar una concisa descripción de la mitología creativa que propone Joseph Campbell (las cursivas son del original): “Hoy, la zona mitogenética es el individuo en contacto con su propia vida interior, comunicándose a través de su arte con los que están ‘ahí fuera’.” en Joseph Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología creativa*, p. 121.

Por un lado, la diégesis se desdobra en diversos espacios que abordan desde contextos, sólo en apariencia, referenciales —Montreal durante la década de los cincuenta o sesenta—, hasta ambientes que no dejan duda alguna sobre su naturaleza fantástica —Sicilia al otro lado del umbral del armario o la situación en torno a personajes como el Domador de versos—.

Por otro lado, el encadenamiento cronológico de los acontecimientos del filme se constituye como un artificio constante, pues además del carácter iterativo que presenta la narración, en ésta se intercalan escenificaciones de diferentes épocas en la vida de los personajes, así como también relatos ubicados en un tiempo que pertenece al mundo fantástico o ficcional respecto a la “realidad” del universo diegético del filme.

Asimismo, un elemento esencial de *Léolo* es la constante alusión al ámbito onírico, el cual a veces llega a aparecer como indisociable de dicha “realidad” diegética; sus referencias implican algunos aspectos formales —la composición de planos o determinadas alteraciones cronológicas de la narración—, e igualmente alcanzan un lugar preponderante en el relato debido a las múltiples alusiones textuales —encabezadas por el *leitmotiv*, “Parce que moi je rêve, je ne le suis pas” y la canción de Bianca, “Ascolti me, si tu lo sai, qui solo il sogno e per me la realtà”—.

Consecuentemente, la trasgresión de la linealidad temporal, así como de diferentes tipos de límites y contornos, se constituyó como uno de los ejes del filme en torno a los cuales giraron tanto críticas como reseñas.

L'antidote de Lauzon contre le réalisme sociologique quasi obligé de la chronique familiale, c'est la poésie. Une poésie tout sauf éthérée, qui part de la formidable trivialité des corps, des pulsions de vie et de mort inextricablement mêlés... et transcende le réel en lui imprimant de saisantes distorsions oniriques et bouffonnes.³¹³

Lauzon n'utilise la réalité que comme toile de fond insolite, et à défaut de pouvoir s'en approcher, se dérobe constamment devant elle, n'en faisant qu'un prétexte; un prétexte pour montrer nos pas la vie mais le cinéma.³¹⁴

O sea, de acuerdo con diferentes perspectivas, *Léolo* se caracteriza porque despliega una atmósfera ambigua; un rasgo cuya contundencia se incrementa todavía más debido a que el relato mantiene como eje a un protagonista-narrador indeterminado, de naturaleza múltiple: Léo/Léolo y la voz *over*, son susceptibles de hacerse cargo de la narración y constituyen una presencia continua en el desarrollo del filme, a pesar de las variantes.

His name is Leo Lauzon, but he has determined through sheer force of will to become someone else. Renaming himself Leolo Lozone, he imagines a new life as an exultant young Sicilian in an effort to escape the misery he faces at home in Montreal. Leolo's theory of his own genesis... is typical of the bizarre lengths to which this boy will go to escape his fate.³¹⁵

Antes señalamos que Jean-Claude Lauzon aprovechó sus constantes declaraciones a la prensa —en parte como consecuencia de la presencia de *Léolo* en diversos festivales³¹⁶— para afirmar datos que fortalecían cierta identificación entre autor y protagonista. Sin entrar en detalles, por ahora

³¹³ Jacques Valot, "Léolo" en *La revue du cinéma* núm. 482, junio de 1992.

³¹⁴ Marie-Claude Loisel, "Regard Fuyant" en *24 images* núms. 62-63, septiembre-octubre de 1992, pp. 90-91.

³¹⁵ Janet Maslin, "Leolo; Fleeing Youthful Misery In Feats of the Mind" en *New York Times*, 29 de septiembre de 1992.

³¹⁶ En el Toronto International Film Festival, ganó el premio a la mejor película y una mención especial del jurado; en los Genie Awards obtuvo, entre otros, el premio al mejor guión original, y fue nominada a mejor película, a mejor director y a mejor logro cinematográfico; en el Vancouver International Film Festival ganó el premio al mejor guión; *Léolo* también obtuvo el premio del jurado al mejor director en el Fantasporto, Festival Internacional de Cinema do Porto; la espiga de oro de la Seminici de Valladolid, y fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

diremos que, a pesar de la enigmática naturaleza del doble ficticio, periodistas, críticos y teóricos señalaron aspectos de dicha identificación en algunos comentarios, reseñas y trabajos sobre el filme.

Le personnage qu'est Léolo ne prend vie que dans l'ombre de Lauzon, projeté par lui, comme une reconstitution nostalgique et narcissique de soi. Pur fantasma de l'enfance recréé et réinventé par l'auteur-adulte, *Léolo* confirme ici, de façon plus évidente encore que dans *Un zoo*, la difficulté qu'éprouve Lauzon à s'intéresser réellement à autre chose qu'à lui-même.³¹⁷

Jean-Claude Lauzon a oublié de s'intéresser à ce qui n'est pas lui, hélas! Une matière d'une surprenante richesse mais un film d'une désolante confusion... Quand on sort du *Léolo* de Jean-Claude Lauzon, on ne sait plus si c'est nous qui, éblouis par tant de belles idées et de thèmes forts, avons omis de faire les liens qu'il fallait entre les scènes et de nous attacher aux personnages, ou si c'est plutôt le réalisateur qui, trop occupé à transformer en épopée poétique son propre cheminement, a oublié de s'intéresser suffisamment à ce qui dans son film n'est pas lui, afin de nous le rendre compréhensible.³¹⁸

"Si seulement j'avais commencé ma thérapie aussi tôt!". Si Jean-Claude Lauzon avait fait la même chose à sa naissance, il nous aurait épargné deux heures de litanies sous-freudiennes assaisonnées de banalités auto-analytiques et de petites idées fauchées dans *Portnoy* ou d'autres œuvres analogues...³¹⁹

Entonces, tomando en cuenta el componente artificioso y fantástico de *Léolo*, así como también la correspondencia establecida entre Jean-Claude Lauzon y su complejo doble ficticio, un pacto ambiguo, que desde la obra es propuesto por el autor, resulta evidente; es decir, el filme combina una serie de elementos a partir de los cuales, una descripción de éste como autoficción, centrada en la correspondiente tendencia fantástica, se torna oportuna.

³¹⁷ Marie-Claude Loiselle, "Regard Fuyant", pp. 90-91.

³¹⁸ René Homier-Roy, "*Léolo*, un océan de fantasmes", p. 87

³¹⁹ "Léolo" en *Positif* núm. 378, julio de 1992.

V.1.2. ANÁLISIS DE *LÉOLO* DESDE PERSPECTIVAS DIVERSAS

Antes de continuar, resulta pertinente hacer mención de algunos trabajos sobre *Léolo* que han iluminado otras zonas que consideramos involucradas con una descripción autoficcional del filme.

En el segundo capítulo indicamos que Gérard Genette basó una de las primeras definiciones del término “autoficción” en el modo de lectura requerido por *La recherche du temps perdu* —de Marcel Proust—. Y es exactamente a partir de la relación entre dicha obra y *Léolo* que, según un enfoque narratológico, Glenda Wagner sugiere una revisión de las categorías del narrador, tanto literario como fílmico.

Dès l'incipit du film, on entend une voix *off*: “Ça c'est chez ‘moi’ dans le quartier...”. Cette voix, qui est celle d'un narrateur s'adressant d'emblée au spectateur virtuel, parlera tout au long du film. Comme pour la *Recherche* de Proust, nous avons affaire à la présence massive d'un narrateur explicite. Celui-ci n'apparaît jamais dans le récit de son enfance, qui se termine à l'âge de 12 ans. La narration est ultérieure. Et jamais l'histoire ne vient rejoindre la narration, la vie de Léo s'étant cristallisée à sa douzième année.³²⁰

Al respecto, lo que para nosotros suscita especial atención, es el hecho de que la descripción que proponemos aquí precisamente incluye, entre sus objetivos, la configuración de una relación flexible entre el autor y sus creaciones, en las cuales aquél se involucra de modos que exceden categorías que sólo prestan atención a las obras como productos independientes de su creador y que limitan, por ende, ciertas variaciones de la naturaleza del responsable de la narración.

En tant qu'instance narrative, Léo ou Léolo représente un type, à savoir le narrateur extradiégétique–homodiégétique, qui manquait

³²⁰ Glenda Wagner, “Pour poser les jalons d'une narratologie comparée: *Léolo* à la recherche d'un temps à jamais perdu” en *Cinemas* núm. 9, p. 183.

tant à la théorie filmique. Léo est, en effet, l'unique narrateur de ce *Léolo* "égocentrique". Il est la seule instance à ouvrir la bouche, à dire "je", pour raconter son histoire, ce que l'on désigne, en termes narratologiques, par narrateur extradiégétique-homodiégétique, voire autodiégétique. Ce dernier est incarné par un Léolo plus âgé que celui aperçu à l'écran, puisque la narration est ultérieure. De plus, à quelques exceptions près, il est le foyer de toutes les perceptions du film.³²¹

Por otro lado, Jesús González Requena y Amaya Ortiz, realizan una interpretación sobre *Léolo* que los lleva a describir determinados síntomas de locura que el personaje de la película presenta, así como también a equipararlos con una escritura al borde de la desintegración, aquella a través de la cual *Léolo* está elaborada.

No son pocas las películas que han escogido la locura como tema central de sus argumentos...

Son muy pocas, en cambio, las películas que, no conformándose con hacer de la locura el tema de sus argumentos, han afrontado de lleno la experiencia —inevitablemente brutal y descarnada— que la constituye.

Pues bien: *Léolo* es una de ellas: más allá de su argumento..., es su escritura misma la que afronta la experiencia radical de la locura, testificando así que la enunciación que la anima sabe de ella, la recorre y la elabora.³²²

O sea, la ficción habitada por el protagonista es señalada como el reflejo de un autor desintegrado, cuya escritura deviene igualmente psicótica. Lo que aquí encontramos fundamental es que, de acuerdo con el planteamiento de este trabajo, la escritura del filme, y aquella que es producto de la imaginación del protagonista, aparecen como indiscernibles, lo cual pone de manifiesto un íntimo, aunque complejo, vínculo entre personaje y autor, así como también entre la expresión creativa de ambos.

³²¹ Glenda Wagner, "Pour poser les jalons d'une narratologie comparée: Léolo à la recherche d'un temps à jamais perdu", p. 197.

³²² Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, *Léolo, la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Contraluz, Libros de cine, Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000, p. 11.

...este hermoso y terrible filme nos devuelve la crónica de la lucha heroica de un ser que, a través de la escritura, trata de constituirse en sujeto para, así, escapar al abismo de la desintegración psicótica.³²³

En relación al elemento autobiográfico de la obra, proclamado por el mismo Jean-Claude Lauzon, cabe mencionar que éste ha ocupado un significativo lugar entre críticos y teóricos quebequenses, pues algunos lo ubican en consonancia con interpretaciones culturales, sociales, e incluso políticas del filme. Desde nuestra perspectiva, se trata de lecturas que, en cualquier caso, descubren en *Léolo* una cierta correspondencia con el mencionado fin dual la mitología.

Parce que Jean Claude Lauzon a connu des Italiens dans les rues de son quartier et il les a aimés parce qu'ils étaient différents, parce qu'ils venaient d'ailleurs, d'un pays plein de mystère, très beau et riche d'histoire. Un ailleurs, une différence, pour nier son monde qu'il sentait laid, pauvre, inconsistent. *Léolo* c'est un éclair dans le panorama artistique et politique du Québec des années 1990. Une œuvre de poésie sur la grande ou petite noirceur des débuts de la modernité québécoise.³²⁴

Les frontières géographiques et spatiales entre les différentes parties de la vie de Léo sont très importantes. Comme le collage au début du film, les espaces évoquent des mondes distincts, celui du réel d'un côté et celui du surréel de l'autre. Le monde réel est souvent celui de Jean-Claude Lauzon. Ainsi, l'adresse du Mile-End qu'on voit en gros plan quand le Dompteur de vers regarde la facture de téléphone (5435, rue Saint-Dominique) est celle du lieu de naissance de Lauzon.³²⁵

Además de la correspondencia entre autor y personaje, otras situaciones y motivos de *Léolo* se han interpretado de este modo. Como ejemplos sobresalen el enfrentamiento entre los hermanos Lozeau, de origen francés,

³²³ Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, *Léolo, la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, p. 12.

³²⁴ Lamberto Tassinari, "Montréal sur le Bosphore" en *Viceversa* núm. 39, octubre-noviembre de 1992, p. 12.

³²⁵ Tony Simons, "Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas". Les conflits identitaires dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon" en *Globe. Revue Internationale d'Études Québécoises* núm. 6, 2003, pp. 113-114.

con su despiadado adversario, el único personaje anglófono de *Léolo*; así como también la participación de Pierre Bourgault en el filme, pues aparte de actor, era un conocido periodista y político, promotor de la independencia política de Quebec que, en *Léolo*, encarna al Domador de versos.

Over: Il m'a fallu longtemps pour comprendre qu'il [Domador] était la réincarnation de Don Quichotte et qu'il avait décidé de se battre contre l'ilotisme et de me protéger du gouffre de ma famille.

Es decir, incluso a pesar de las negaciones de Jean-Claude Lauzon sobre un mensaje político en *Léolo*³²⁶, la película fue recibida, en un determinado contexto, como una expresión artística sobre la situación cultural, social y política del pueblo de Quebec en aquella época; cuando las expectativas sobre la independencia de dicha provincia se habían encontrado con una oposición generalizada por parte de la mayoría de los canadienses.³²⁷

Por ejemplo, Tony Simons dedica un artículo a analizar la construcción que el protagonista del filme hace de su propia identidad; una labor que éste lleva

³²⁶ Por ejemplo: "JCL: ...c'est drôle, parce que les gens commencent à y voir un message politique incroyable. Peut-être parce que c'est Pierre Bourgault qui amène les textes sous la terre en souriant. Mais les gens sont en train de noter des choses que je n'avais jamais réalisées durant le tournage: par exemple, il y a dans le film un francophone qui se fait tabasser par un anglophone, qui passe ensuite des années à se faire grossir pour aller se pavaner devant les anglophones et, avec une autre tape sur la gueule, il se défait complètement. Mais moi, je n'avais pas pensé comme ça." en Michel Buruiana, "Jean Claude Lauzon et Léolo" en *Séquences* núm. 158, junio de 1992, p. 33.

"JCL: il n'avait jamais été question, au départ, dans le scénario, que ce soit un anglophone... Je ne veux pas renier les Québécois, je dis seulement que Léolo n'a pas de drapeau au-dessus de la tête, qu'il n'a qu'à ouvrir la porte de son placard pour être n'importe où." en Claude Racine, "Entretien avec Jean-Claude Lauzon, 24 images núm. 61, verano de 1992, pp. 6-7.

³²⁷ En 1980 el gobierno de René Lévesque —miembro de un partido independentista y primer ministro de Quebec de 1976 a 1985— no obtuvo la aprobación en un referéndum sobre el mandato de negociar la fórmula de soberanía-asociación de Quebec con el resto de Canadá, según la cual se daría independencia política a la provincia, pero se respetarían los lazos económicos con el resto del país. En 1990 el acuerdo de Meech Lake, una enmienda a la constitución que buscaba satisfacer las demandas mínimas de Quebec, fue rechazado por las provincias de Manitoba y Newfoundland; como reacción frente al nuevo fracaso, gran cantidad de quebequenses comenzaron a demandar todavía mayor independencia para su territorio, desencadenando una terrible crisis política que se vio agravada por las reivindicaciones territoriales amerindias. En 1992 se elaboró en Charlottetown —capital de la isla del Príncipe Eduardo, Canadá— otro proyecto de reforma constitucional que comportaba, entre algunas cosas más, un nuevo estatuto para los autóctonos y la transferencia de ciertos poderes federales a las provincias; en octubre la mayoría de los canadienses en Quebec y en cada una de las otras cinco provincias, votó en contra de estos cambios.

a cabo a través de un auto-reconocimiento simbólico. Según Simons, se trata de una búsqueda que pone en evidencia la dificultad del personaje para diferenciar entre ficción y realidad, una confusión que evoca ciertos aspectos de la búsqueda de identidad que, entre otros, encarna el colectivo quebequense.

...*Léolo* contient beaucoup d'autres indices montrant que le film prolonge le débat sur l'identité et le pouvoir. Le Québec est un exemple probant de ce débat, dans le cadre duquel des identités fictives entrent en concurrence avec des identités réelles.³²⁸

Al respecto resulta esclarecedora una teoría expuesta por Valérie Raoul —citada por Tony Simons—, según la cual el diario íntimo de ficción deviene un medio de expresión común a múltiples artistas originarios de Quebec; textos cuyos protagonistas comparten aspiraciones con sus autores pero, a diferencia de éstos, aquéllos tienen el privilegio de elegir su identidad y su origen.

Selon Raoul, celui qui écrit un journal, en produisant un texte au sujet de soi, est à la fois soi et autre, à la fois assimilé et aliéné. Le texte ainsi produit relève par ailleurs d'un certain narcissisme, puisque l'écrivain —Léo dans le cas qui nous occupe— révèle ce qu'il veut devenir dans le journal qu'il écrit au fur et à mesure qu'il raconte les histoires de ses différentes identités... "*The first examples of the modern diary form appear in Quebec in the 1960s... The fictional journal emerges as a singularly appropriate medium for the textualisation of the Quebec situation at that time*".³²⁹

En este entorno *L'avalée des avalés*, de Réjean Ducharme³³⁰, aparece como una obra representativa de aquel ambiente cultural de Quebec, ya que, publicada a mediados de la década de los años sesenta, responde ampliamente

³²⁸ Tony Simons, "Tout le monde croit que je suis un Canadien français...", p. 109.

³²⁹ Valérie Raoul, *Distinctly Narcissistic. Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 10, citado por Tony Simons, "Tout le monde croit que je suis un Canadien français...", p. 111.

³³⁰ Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Éditions Gallimard, París, 1966.

a la tendencia creativa antes señalada. Y también en *Léolo* encuentra un lugar primordial; por un lado, es a partir del inspirador encuentro que el personaje principal tiene con *L'avalée des avalés* que comienza su propia transformación, y, por otro lado, los protagonistas de ambas obras —Léo/Léolo y Bérénice respectivamente— establecen un paralelismo que parte de la invención de una identidad, pero que se extiende a la coincidencia de una serie de reflexiones, así como a la utilización de la forma diarística para expresarse.

“À lire et relire la *Bérénice* d'Edgar Poe, je prends l'habitude de faire ce qu'elle fait, d'être comme elle est” (*L'avalée des avalés*, p. 217). Léo construit lui aussi son identité en fonction du nom qu'il a choisi, développant dans son imagination la personnalité de Léolo alors qu'il souffre des limites imposées à Léo. L'enfant est capable de franchir la frontière d'une identité à l'autre grâce à ses rêves et à son écriture.³³¹

Enfocado también en el reflejo que se señala entre el protagonista de *Léolo* y su contexto, nos encontramos con un trabajo dedicado a la melancolía del cine de Quebec; en él Heinz Weinmann vincula el carácter narcisista —aunque no según una acepción común del narcisismo³³², ampliamente señalado en lo dicho sobre *Léolo*, sino más bien desde una perspectiva psicoanalítica— con una realidad más amplia, concerniente al ámbito social en el cual dicha obra se origina.

...la régression narcissique de Léolo se manifeste par le fait qu'il ne voit dans l'Autre qu'une simple projection de sa libido, essentiellement auto-érotique. Léolo projette les fantasmes d'un Canadien français/Québécois qui refuse d'accepter sa “réalité” de Québécois “de souche”. En rejetant son ancienne identité, il s'en construit une nouvelle, fantasmatique, en s'imaginant une généalogie italienne.³³³

³³¹ Tony Simons, “Tout le monde croit que je suis un Canadien français...”, p. 117.

³³² **narcisista**. 1. adj. Perteneciente o relativo al narcisismo. 2. com. narciso. U. t. c. adj. **narcisismo**. 1. m. Manía propia del narciso. 2. m. Excesiva complacencia en la consideración de las propias facultades u obras. **narciso**. (Por alus. a Narciso, personaje mitológico). 1. m. Hombre que cuida demasiado de su adorno y compostura, o se precia de galán y hermoso, como enamorado de sí mismo. en Diccionario de la lengua española 23ª edición en www.rae.es

³³³ Heinz Weinmann, “Cinéma québécois à l'ombre de la mélancolie” en *Cinemas* 8 núms. 1–2, otoño de 1997, p. 41.

Así pues, la superposición entre fantasmas, sueños y realidades, que el protagonista de *Léo/o* mantiene en su vida cotidiana, es nuevamente explicada como el reflejo de una dificultad que los quebequenses enfrentan cuando intentan aceptar su situación histórica, cultural, social y política.

Con lo expuesto hasta aquí podemos indicar que el conjunto de interpretaciones de *Léo/o* lo describe como un filme de carácter íntimo y subjetivo, vinculado directamente con la figura del autor, que narra la metamorfosis de un individuo, la cual comienza al soñar éste su propio origen, y se consuma al momento de alcanzar la “realidad” deseada, ubicada en un ámbito fantástico. Asimismo, tal como se ha puesto de manifiesto, esta película ha sido considerada un discurso que retoma cuestionamientos colectivos de diversa índole, aunque centrados en su propio contexto —la sociedad quebequense de los primeros años de la década de los noventa—.

En general, hemos señalado aspectos que retomaremos en las siguientes páginas³³⁴, donde observaremos con detalle los rasgos que identifican al último filme realizado por Jean-Claude Lauzon como una autoficción de tendencia fantástica y, consecuentemente, también ubicaremos a *Léo/o* como ejemplo de aquello que Joseph Campbell denominó mitología creativa.

³³⁴ Además de textos de prensa, críticos y teóricos, recabados específicamente para este trabajo, por su evidente utilidad aquí retomaremos con frecuencia una amplia investigación que Denis Bouchard y Lucie Hotte llevaron a cabo sobre la recepción que tuvo *Léo/o* en Canadá y Francia durante su estreno: “Le public et la critique: Le difficile récit de la réception” en *Cinemas* 6 núm. 2-3, primavera de 1996, pp. 81-99.

V.2. PROTOCOLO DE IDENTIDAD EN *LÉOLO*

V.2.1. FORMA DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

Tal como antes expusimos, el protagonista de *Léolo* tiene una naturaleza múltiple, pues su presencia se ubica en diferentes niveles narrativos y ámbitos de la diégesis; a continuación estudiaremos cómo es que el doble ficticio de Jean-Claude Lauzon toma forma en dicho filme.

En los títulos de crédito el nombre de Jean-Claude Lauzon aparece por primera vez como autor del guión y, enseguida, se distingue la fachada de una casa, mientras se escucha:

Over: Ça c'est chez moi, dans le quartier du Mile-End, à Montréal, au Canada. Tout le monde croit que je suis un Canadien français.

El prólogo de la película inicia con datos que sitúan las acciones en un lugar determinado; el protagonista, hablando en primera persona, se presenta y se identifica a sí mismo a través de la indicación de un lugar, “*chez moi*”, así como con la ubicación geográfica de éste en un barrio —Mile-End—, situado en una cierta ciudad —Montreal— y ésta, a su vez, radicada en un país concreto —Canadá—.



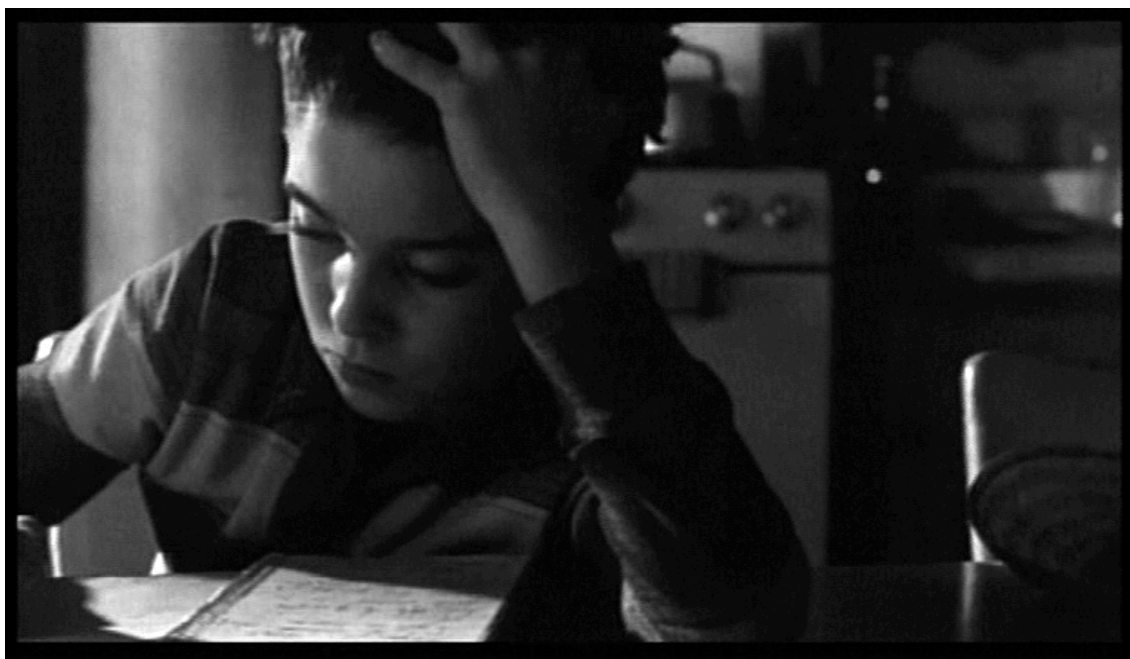
Léo/Léolo de 6 años en *Léolo*

Durante dichas escenas se percibe un primer desdoblamiento del protagonista, pues aunque en la imagen aparece jugando un niño de unos seis años —encarnado por Francis St-Onge—, la voz *over* pertenece a un adulto, el actor Gilbert Sicotte, que se ubica —y se ubicará permanentemente— fuera de campo.

La introducción continúa:

Over: Parce que moi, je rêve, moi, je ne le suis pas... Les gens qui ne croient qu'à leur vérité m'appellent Léo Lozeau.

La voz *over* se mantiene sin variaciones, pero un *travelling* y un fundido dejan atrás la imagen del niño y abren paso a un adolescente de unos doce años —interpretado por Maxime Collin—, que escribe sobre la mesa de una cocina, en la cual se distingue el sombrero que, en la escena anterior, llevaba puesto el niño.



Léo/Léolo de 12 años en *Léolo*

Es decir, se ha llevado a cabo un segundo desdoblamiento del protagonista; gracias tanto a la indicación del sombrero, como al nexo marcado por el lenguaje cinematográfico, queda claro que se trata de la narración retrospectiva de, al menos, dos momentos de un mismo individuo, que habla desde la edad adulta, y cuyo nombre ahora también ha sido revelado —Léo Lozeau—, aunque simultáneamente ha quedado puesto en cuestión —“Les gens qui ne croient qu’à leur vérité m’appellent...”—.

Después de un fundido en negro, aparece una fábrica en la cual un hombre, grande y gordo, lleva cargando un enorme costal, mientras se escucha:

Over: On dit de lui qu’il est mon père. Mais moi, je sais que je ne suis pas son fils, parce que cet homme est fou et que moi, je ne le suis pas.

Así pues, se trata de la negación del padre y, por ende, tanto de su origen como de parte de su identidad; lo cual, como se ha visto, se había anunciado previamente con la relativización del nombre.

Otro fundido en negro se superpone con un paisaje rural de Sicilia, donde se distingue un grupo de campesinos; uno de ellos se oculta y se masturba sobre una de las cajas de tomates que irán rumbo a América. La voz *over* comenta: “Parce qu’il se tenait caché, je n’ai jamais vu le visage de mon vrai père”. Luego de otro fundido en negro, se observa un mercado —ubicado en América— y que, accidentalmente, una señora es lanzada sobre la carretilla de los tomates, uno de los cuales contiene el semen que simboliza el “verdadero” origen y la consecuente “verdadera” identidad del protagonista.

Over: Depuis ce rêve, j’exige qu’on m’appelle Léolo Lozone.
Personne n’a le droit de dire que je ne suis pas Italien...

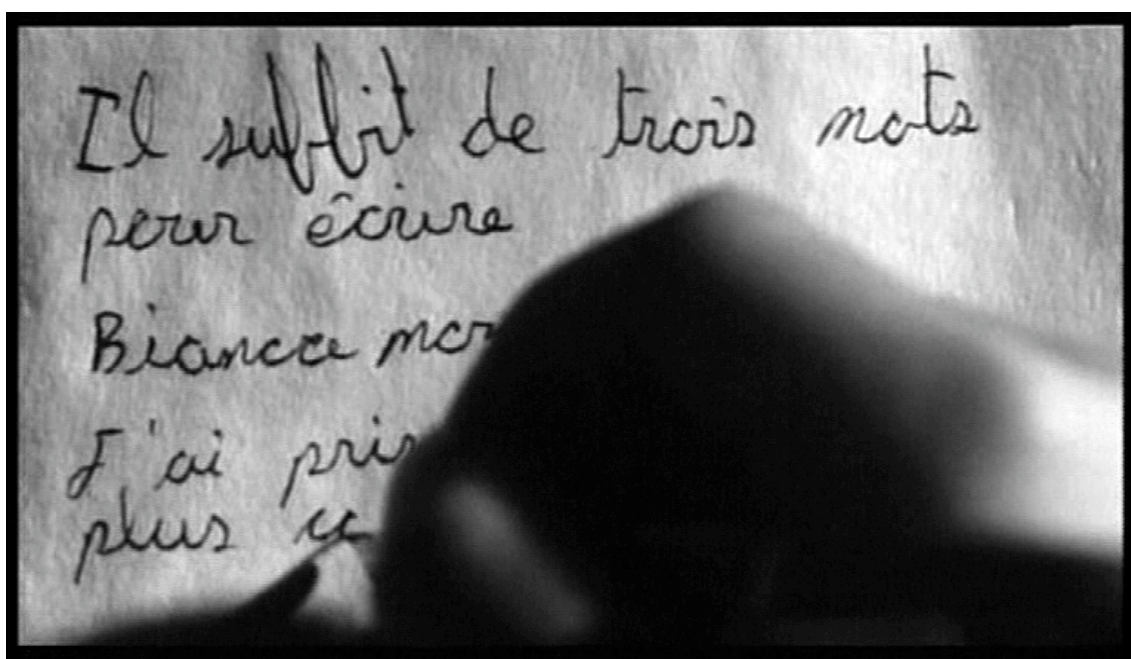


Ginecólogo descubriendo el tomate “contaminado” de semen en *Léolo*

Un tercer desdoblamiento del protagonista se ha consumado, aunque resulta evidente que éste es de naturaleza más compleja que los anteriores, pues ya no se trata de una cuestión temporal, según la cual se han indicado tres momentos de la vida del personaje —seis años, doce años y edad adulta—, sino que ahora una de sus facetas se vincula con un momento de

carácter inverosímil que, por serlo, inaugura una dimensión fantástica en la “realidad” de la diégesis, aquella donde Léolo Lozone, y no Léo Lozeau, habita.

Además, dicha dimensión fantástica surge entre dos significativas escenas, en las cuales el protagonista de doce años se encuentra escribiendo; la segunda de ellas muestra la mano del personaje en primer plano, mientras la voz *over* pronuncia aquello que va apuntando la pluma sobre el papel. Se trata de frases que surgen de la inspiración del chico pero que, al mismo tiempo, describen la escena y son enunciadas desde el fuera de campo: “Il suffit de trois mots pour écrire Bianca mon amour...”.



“Il suffit de trois mots...” en *Léolo*

En imágenes como éstas, la entidad narradora alcanza a rozar un territorio extradiegético; su organización se corresponde exactamente con la banda sonora, protagonizada por la voz adulta —un caso similar se percibe, por ejemplo, con el modo indicativo de narrar las imágenes de la fábrica: “On dit de *lui* qu’il est mon père”—. O sea, el filme se presenta como la evocación del

pasado de un adulto, que narra, en primera persona, situaciones surgidas de los imaginativos textos que escribió durante la adolescencia. De ahí que no resulte extraña la identificación automática entre protagonista y autor³³⁵, y que incluso, de acuerdo con algún periodista, Lauzon afirmara que era él quien narraba en *over* —y no Gilbert Sicotte—. ³³⁶

Más adelante, un paisaje de Italia se difumina y, en una pantalla en negro, aparece el título de la película con letras enormes, *LÉOLO*, seguido del crédito de la realización, a cargo de Jean-Claude Lauzon. Es decir, de acuerdo con el título, el filme expone determinada faceta del personaje central, la fantástica, como su propia esencia, como la más representativa de la historia que está por narrar.

Luego, cuando apenas han transcurrido alrededor de diez minutos desde que se indicó el título del filme, el protagonista de doce años evoca sus primeros recuerdos:

Over: Aussi loin que je me souvienne, ce sont les odeurs et la lumière qui ont soudé mes premiers souvenirs.

Y mientras escuchamos lo que éste escribe a través de la voz *over*, un fundido da paso a una escena en la que se distingue a la madre del chico hablando a un bebé de unos tres años —encarnado por Simon Lavigne—. De esta forma, el cuarto y último desdoblamiento del personaje principal se lleva a cabo, pues también el pequeño se identifica con él.

³³⁵ Es el caso de: "L'erreur du réalisateur, à mon avis, est d'avoir centré tout le récit sur lui-même (la voix off de Gilbert Sicotte commente, comme si c'était celle de Lauzon, et dans une langue improbable, ce que montrent les images) au détriment de l'intelligence de son récit et de la réalité de ses personnages." en René Homier-Roy, "Léolo, un océan de fantômes" en *L'actualité*, 15 de junio de 1992, p. 87

³³⁶ Un ejemplo de las afirmaciones de Jean-Claude Lauzon al respecto es: "Tous ces textes écrits en cachette, je les ai retrouvés longtemps après, et ce sont ceux-là que je lis dans le film, en voix off." en Philippe Royer, "Léo, l'affreux" en *La croix*, 19 de mayo de 1992.



Léo/Léolo de 3 años en *Léolo*

Entonces, por un lado, podemos decir que la complejidad del protagonista se debe, al menos en parte, a que se trata de un personaje múltiple, compuesto de diversas facetas, las cuales abarcan cuatro edades diferentes: tres años, seis años, doce años y edad adulta; así como también dos dimensiones —a veces casi indiscernibles entre sí—: “real” y “soñada” o imaginaria, cada una señalada por el modo de nombrar al protagonista, Léo Lozeau y Léolo Lozone respectivamente.

Por otro lado, en este punto se hace posible distinguir, con mayor claridad, cómo es que el autor y su doble ficticio se identifican entre sí.

A través de la introducción —flanqueada por el crédito de Jean-Claude Lauzon como guionista antes, y aquél como realizador después—, se expresa la metamorfosis que experimenta un individuo por medio de la imaginación. Léo Lozeau dice haber descubierto, en un sueño, su “verdadera” identidad, simbólicamente indicada con la transformación de su propio nombre. No obstante, Léolo Lozone, el nuevo nombre, conserva algo de la sonoridad del

anterior, con lo cual se enfatiza tanto el nombre como la transformación que éste sufre y lo que ésta implica: la pertenencia del personaje a dos mundos, el “real” y el onírico/imaginario.

Ahora bien, en francés el apellido del autor, Lauzon, tiene una marcada similitud fonética con el apellido Lozeau que, a su vez, se ha mostrado inspirador —e igualmente similar— del apellido Lozone; la relación entre los dos últimos apellidos pone en evidencia que se trata de la transformación de uno en otro. Entonces, por analogía, el primer apellido, Lauzon, establece un vínculo similar con los otros dos, y se descubre así un ejemplo de aquello que, en el segundo capítulo, denominamos homonimia por transformación.

V.2.2. FUNCIONES DEL PROTOCOLO DE IDENTIDAD

A. FUNCIÓN VOCAL

Como se ha podido deducir de lo dicho hasta aquí, el protagonista múltiple de *Léolo* se encuentra en una situación central en el registro del relato, evidenciada, además, por la constante enunciación en primera persona; el filme aparece como una obra autoficcional en la cual el representante del autor se multiplica, pues se encuentra tanto en el lugar del narrador(es), como en el de personaje(s), igualmente narrador(es) de la historia, o sea, se ubica en distintos niveles a la vez.

Antes mencionamos que el protagonista se desdobra, en primer lugar, entre la voz adulta y un doble ficticio encarnado por un niño de seis años; en dicho caso, al igual que prácticamente todas las veces que este actor aparece en escena, la voz *over* se encarga de la narración, con lo cual podemos afirmar que la faceta del personaje, correspondiente a la edad de seis años, carece de función vocal en la película.

En cambio, la voz adulta deviene un personaje–narrador heterodiegético; nunca hay un cuerpo con el cual podamos vincular el sonido pero, al estar íntimamente relacionado con el protagonista en sus diferentes edades, y expresarse en primera persona al igual que él, tiene una presencia indirecta y, por tanto, es posible suponerlo, al menos en cierto sentido, como también con rasgos homodiegéticos. En consecuencia, se descubre a la voz *over* como un personaje–narrador homo–heterodiegético con una función del todo vocal; sin embargo, dicha voz no mantiene un rol definido, en el sentido de que entra y sale de escena, o bien manteniéndose con un papel estelar, o bien solapándose, unas veces con la voz de Maxime Collin y otras con la de Pierre Bourgault, el Domador de versos.

El tercer doble ficticio de Lauzon, Léo Lozeau a la edad de doce años, escribe sentado en una cocina y narra la transformación de sí mismo en un personaje de ficción, Léolo; el cual, como hemos señalado antes, se perfila como la cuarta variante de la representación de Lauzon. En cualquier caso, la voz del chico de doce años, desde la introducción identificado como Léolo, conlleva una cierta función vocal al intercalarse, a veces, con la voz adulta que comanda la narración.

Por último, cuando el protagonista ha comenzado a escribir y refiere acontecimientos de su pasado, en escena aparece un niño de tres años; se trata del quinto representante ficticio del autor, pero en ningún momento presenta una función vocal.

Entonces, cada una de las cinco facetas del doble ficticio del autor en *Léolo*, cumple funciones que varían, poco o mucho, en relación a las de las demás, pero de entre ellas, sólo la voz *over* y la de Léo/Léolo de doce años narran y, por lo tanto, mantienen una función vocal.

B. FUNCIÓN ACTORAL

Así pues, la ambigua naturaleza del protagonista de *Léo/o* hace de éste un personaje cuyas variaciones podrán identificarse, con mayor nitidez, a partir de la función actoral que llevan a cabo.

Cabe señalar que, a pesar de los giros y transformaciones, la voz adulta, en la banda sonora, y el rol dual interpretado por Maxime Collin, en las imágenes, devienen las presencias “verdaderamente” centrales del filme. Por su edad y por estar íntegramente conformado dentro de la ficción, conservando el cuerpo y la voz de Maxime Collin, el personaje de doce años parece alejarse un poco de la figura del autor, pero en realidad se revela como un representante suyo, ubicado en un pasado de carácter mítico, que encarna una función actoral fundamental.

De acuerdo con los rasgos temáticos, actanciales y metadieгéticos, a continuación podremos observar la relación que mantienen entre sí, y con respecto a Jean-Claude Lauzon, las variantes del protagonista.

1. Al respecto de los *rasgos temáticos*, es posible simplificar el perfil del representante ficticio de Lauzon y considerar al protagonista como a una sola entidad.

Basándonos en los tres parámetros indicados en capítulos anteriores, veremos que, entre el autor y su doble ficcional, se establece una relación bastante analógica.

- identidad: el nombre de Lauzon es el germen del de Lozeau/Lozone, y, a pesar de que su cuerpo no se corresponde con el de su doble ficticio, el uso de substitutos queda del todo

justificado por tratarse de un relato retrospectivo que se remite a diferentes momentos de la infancia/adolescencia.³³⁷

- personalidad: aunque la profesión del autor no pueda corresponderse, por cuestiones temporales, con la de su doble ficticio, al menos sí se vislumbra la coincidencia con una incipiente vocación narradora. Como hemos visto antes, la nacionalidad de ambos es no sólo canadiense sino, más específicamente, quebequense.
- universo: al respecto de la época, el lugar y las situaciones vividas por Lauzon y por su protagonista, la coincidencia es realmente notoria. En ambos casos la infancia transcurrió en una época similar —entre las décadas de los años cincuenta y sesenta—, y no sólo en la misma ciudad —Montreal—, sino también en el mismo barrio —Mile-End— e, incluso, en la misma dirección postal —en el número 5435 de la calle Saint-Dominique³³⁸—. Igualmente, la estructura familiar de uno y otro mantienen un paralelismo que muestra con claridad los vínculos que los identifican —un hermano culturista, una hermana obesa y otra delgada con grandes gafas³³⁹; el medio ambiente en el que se desarrolla su infancia, y el gusto por la escritura frente a la

³³⁷ La consideración del nombre propio como única fuente de identificación aparece, en los relatos de infancia, adolescencia o juventud, como la opción que ofrece mayores posibilidades para la representación analógica, es decir, para la proyección de un reflejo realista; de lo contrario, si un autor de cuarenta años interpreta a un niño de seis, ha tomado una decisión artística tan radical, que ésta puede acaparar la atención del público, y convertir la paradoja, entre la edad del cuerpo y la edad representada, en un tema central de la narración, lo cual dejaría en segundo plano otros modos, efectos o temas del relato.

³³⁸ La dirección que aparece en el recibo telefónico consultado por el Domador de versos es la de la casa en la cual nació Jean-Claude Lauzon, el 5435 de la calle Saint-Dominique. Ver la cita anterior de Tony Simons, “‘Tout le monde croit que je suis un Canadien français...”, p. 114.

³³⁹ Un ejemplo de las afirmaciones de Jean-Claude Lauzon al respecto: “J’ai un frère culturiste, une soeur obèse, et un soeur plus maigre qui porte des lunettes” en Aurelien Ferenczi, “*Léolo*”, en *7 à Paris*, 16 de septiembre de 1992.

ausencia de interés por la lectura de sus padres³⁴⁰; además, claro, de una serie de vivencias retratadas en el filme que, en las entrevistas correspondientes, Lauzon aceptaría como transformaciones de sus propios recuerdos³⁴¹.

Ahora bien, la coincidencia geográfica de autor y protagonista es aquella que, notoriamente, aparece más especificada en el filme; lo cual pone de manifiesto ciertos rasgos, antes indicados, del conflicto que padece Léo —a nivel individual—, al igual que una fracción del pueblo quebequense —a nivel social—, frente a la idea de pertenencia a un determinado contexto. Así pues, dicho conflicto “de identidad”, que se extiende desde el individuo hasta su propia cultura, aparece como uno de los motivos más acentuados en la historia.³⁴²

2. En relación con los *rasgos actanciales* del doble ficticio de Lauzon, el tándem adolescente Léo/Léolo se coloca como la presencia fundamental del filme. O sea, a pesar del desdoblamiento entre Léo y Léolo, el personaje encarnado por Maxime Collin es quien vive, en carne propia, las acciones narradas y los puntos de inflexión de los dos ámbitos incluidos en la historia —“real” e imaginario—.

³⁴⁰ En *Léolo*: “C’était le seul livre de la maison. Je ne me suis jamais demandé comment il était arrivé là... À la maison, je n’avais jamais vu personne lire ou écrire.”

En la prensa: “JCL: J’ai moi-même commencé à écrire au même âge que celui de Léolo, alors que je n’avais jamais vu mon père ni ma mère tenir un crayon, sauf pour rédiger les commandes pour l’épicerie” en Philippe Royer, “Léo, l’affreux” en *La croix*, 19 de mayo de 1992.

³⁴¹ En *Léolo*: “J’ai commencé à voler pour m’acheter mon premier masque de plongée.”

En la prensa: “JCL: Enfant. C’est pour m’acheter un matériel de plongée que j’ai commencé à voler: je ramassais les pièces de 25 cents qu’on laissait le matin avec les pintes de lait.” en Ange-Dominique Bouzet, “Quand un tarzan sort du bout”.

³⁴² Cabe agregar ciertos datos analizados por Tony Simons sobre una cuestión extra en relación con el conflicto de identidad en *Léolo*: “Le générique se poursuit avec un gros plan de la date 1909 gravée sur la façade d’un bâtiment. Cette date peut paraître insignifiante dans l’histoire du Québec, mais elle est significative dans un film qui traite de l’identité. C’est en 1909 que le Mile-End, quartier de Montréal où habite Léo, a été annexé par Montréal et a perdu son identité en tant que village situé à un mille (*one mile*) de Montréal.” en Tony Simons, “Tout le monde croit que je suis un Canadien français...”, p. 113.

Por su parte, la voz *over* ha sido señalada como el narrador principal de *Léolo*, pero su protagonismo sólo permanece en la banda sonora, e incluso puede decirse que la voz de Gilbert Sicotte está supeditada al cuerpo de Maxime Collin; como personaje, al adulto no es a quien le suceden las cosas y su función radica, más bien, en narrar lo que acontece al adolescente.

Las otras dos facetas corporales del doble ficticio de Jean-Claude Lauzon, el protagonista de seis y tres años, son, en diferente medida, presencias menores; en general, ambos figuran en relatos insertos en el relato principal, y no determinan el desarrollo de las acciones del filme, sino que están ahí casi como fantasmas o evocaciones de tiempos anteriores.

Cabe señalar que sólo hay un momento en el que la faceta de seis años alcanza un alto grado de participación en la intriga, en ausencia tanto de la voz *over* como de su versión de doce años; aquél se halla presente, como coprotagonista, en una de las escenas más trágicas, cuando Fernand Lozeau, el hermano del protagonista, es golpeado, la primera vez, por un anglófono que quiere quedarse con su negocio de venta de periódicos viejos.

En conclusión, el eje de la historia es la adolescencia del protagonista; una edad durante la cual todo tipo de cambios y transformaciones se llevan a cabo, e igualmente la identidad de un individuo se encuentra en vías de definirse. En el caso concreto de Léo/Léolo, a los doce años es cuando éste busca/sueña/inventa su “verdadero” origen; con la intención de definir su propia identidad, revisa su pasado y recupera recuerdos esenciales —como su más tierna infancia o la traumática paliza que le

dieron a su hermano— que organiza en textos que se dirige a sí mismo, como si formaran parte de un diario íntimo, en el que, además del presente, se incluyen momentos significativos del pasado.

3. Ahora bien, ciertos *rasgos metadieгéticos* de las presencias ficticias de Lauzon serán útiles para distinguir las facetas que narran meta-relatos y aquellas que son narradas en ellos.

Tal como explicamos al referirnos a la función vocal del doble ficticio del autor, la voz *over* y el adolescente son las presencias narradoras del filme; la cuestión aquí es que, tanto las ficciones del presente —Léo vs. Léolo— como las evocaciones del pasado —representadas por los niños de seis y tres años— del chico de doce años, también se prestan a ser observadas de acuerdo con sus características metadieгéticas.

En este sentido, la dualidad entre Léolo y Léo puede comprenderse desde una perspectiva según la cual Léolo es un personaje metadieгético de Léo, pues éste se presenta como autor de aquél. No obstante, semejante descripción debería dejar en claro el límite entre el personaje dieгético narrador y el personaje metadieгético o narrado; un límite cuya ambigüedad deviene, en cambio, la paradoja central y, simultáneamente, la esencia del filme. Como se ha dicho antes, Léo y Léolo son indiscernibles y complementarios, ambos conforman la identidad de un chico que, a pesar de su “realidad”, extiende sus rasgos y sus orígenes hasta donde llega su imaginación. Es decir, entre diégesis y metadiégesis se lleva a cabo una constante metalepsis³⁴³, a través de la cual es

³⁴³ Cabe citar a Gérard Genette al respecto: “Pero lo propio de los dispositivos metadieгéticos es atraer su transgresión, que es uno de los ámbitos de aplicación de nuestra figura [la metalepsis].” en Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 42.

transgredida la frontera entre la “realidad” y la imaginación de un personaje de ficción.

Por su parte, la naturaleza metadieética del protagonista de seis y tres años presenta una mayor contundencia, precisamente debido a que, tal como indicamos, dichas facetas son objeto del relato del adolescente, o sea, personajes de un meta-relato.

Entonces, podemos decir que, de acuerdo al nivel narrativo en el cual se ubican, las variantes del doble ficticio del autor implican ciertas distinciones: la voz *over* y Léo de doce años son narradores de relatos que llegan a confundirse, eventualmente, con meta-relatos; Léolo Lozone no se desmarca de modo contundente de Léo Lozeau, por lo cual su condición sólo consigue aludir a aquella de personaje de un meta-relato; en cambio, casi en todos los casos, las facetas de seis y tres años del protagonista son personajes de meta-relatos, o lo que es lo mismo, de aquellos textos que el doble ficticio del autor escribió durante su adolescencia.

Para terminar lo referente a la función actoral del doble ficticio del autor de *Léolo*, cabe señalar que los márgenes entre las cinco facetas no son radicales, pues entre ellas comparten aspectos que dan forma a una identidad anclada en ciertos rasgos temáticos pero caracterizada por su elasticidad: la voz adulta, siempre fuera de campo, comanda la narración, pero su función actoral se subordina a la del adolescente; Léo y Léolo se mantienen vinculados, ambos dan forma al adolescente que permanece como eje de la historia, a lo largo de la cual narra y se narra a sí mismo, evitando una distinción tajante entre realidad y ficción diegéticas; el niño de seis años es objeto del relato en todo momento, excepto cuando participa en una situación trágica, y entonces se

acerca bastante a la faceta adolescente, que protagoniza los giros dramáticos; la de tres años resulta ser la variante más pasiva, y aunque su función actoral se reduce a la de un personaje metadieético, el bebé adquiere cierta relevancia debido a que, cronológicamente, se constituye como el origen del resto de las facetas del personaje.

C. FUNCIÓN FOCALIZADORA

Antes hemos expuesto que el doble ficticio del autor también puede llevar a cabo una función focalizadora, o sea, que los hechos narrados son percibidos por él y su perspectiva los determina, como si se tratara de un filtro a través del cual la historia pasa para dar forma al relato.

En el caso del representante de Jean-Claude Lauzon en *Léo/lo*, la función focalizadora vuelve a centrarse, en general, en la faceta adolescente del protagonista. Aunque la voz *over* predomina cuando se trata de aquello que se “habla”, el chico de doce años es aquel que “ve”, quien revive sus propios recuerdos, experimenta las situaciones narradas y transforma la realidad, que él mismo percibe, en relato; consecuentemente, el personaje interpretado por Maxime Collin deviene un filtro, a través del cual pasa aquello que luego será plasmado en sus escritos y representado en pantalla.

Dicha función puede percibirse, por ejemplo, en escenas en las cuales la cámara subjetiva vincula determinadas imágenes con aquello que observa el protagonista.



Léo/Léolo mirando a través de la cerradura en *Léolo*

Entre ellas, podemos mencionar las ocasiones en que Léo/Léolo, sumergido en el agua, contempla un tesoro maravilloso en lugar del fondo de la piscina hinchable y del inmundo lago donde recupera anzuelos; o también cuando el adolescente se coloca en lugares estratégicos, como la cerradura de una puerta, para espiar a su amada Bianca y a su abuelo, quienes se reúnen en el baño debido a que aquella recibe un dinero extra haciéndole favores al anciano; o incluso cada vez que, a través de los ojos del personaje interpretado por Maxime Collin, un extenso paisaje de Sicilia —y más específicamente de Taormina—, desde donde se escucha cantar a Bianca, aparece como el otro lado del umbral del armario.

Over: Et une nuit, j'ai enfin compris d'où venait cette lumière. C'était Bianca qui, depuis longtemps, chantait pour moi dans le fond du placard... Bianca, mon amour. Mon bel amour. Mon seul amour. Mon Italie.

También cabe mencionar un momento del filme en el cual Léo/Léolo mira a cámara durante unos segundos. El chico se queda solo en una cama de hospital, herido a causa del accidentado intento de asesinar a su abuelo; interrumpe la escritura de sus textos y levanta la mirada para dirigirla directamente a la cámara. Con ello, la transparencia del relato se rompe pero, al mismo tiempo, al ser el único personaje que lleva a cabo dicha transgresión, el doble ficticio de doce años marca una significativa distancia en relación con el resto de los personajes.



Léo/Léolo mirando a cámara en *Léolo*

En conclusión, tanto la cámara subjetiva como la mirada a cámara indican que la faceta adolescente del doble ficticio es aquella a través de la cual se perciben los hechos narrados en *Léolo*, o sea, quien personifica la autoridad en la construcción del relato que se representa en las imágenes del filme.

V.3. PROTOCOLO MODAL EN *LÉOLO*

Una vez descritas las funciones y la forma de la identificación que se establecen entre el autor de *Léolo* y su doble ficticio, observaremos el protocolo modal del filme. Aunque ciertos rasgos de su naturaleza fantástica, como tal, serán analizados más adelante, por ahora resulta fundamental detenernos en ciertos índices ficcionales que muestran el modo de construcción de la obra y, al mismo tiempo, fomentan la ambigüedad del pacto que ésta propone, o sea, que revelan la actitud que toma el autor del filme frente a sus propios enunciados.

V.3.1. ÍNDICES SINTÁCTICOS DE LA FICCIÓN EN *LÉOLO*

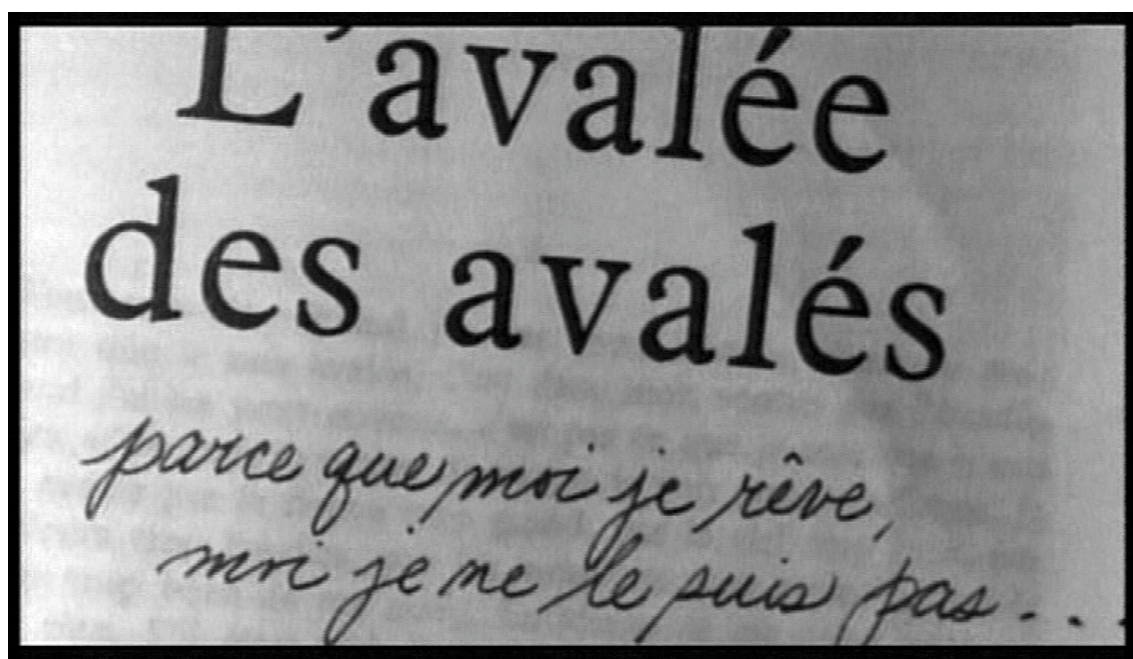
En el segundo capítulo del presente trabajo, indicamos que la ficción es un discurso que requiere ciertas marcas para propiciar una recepción apropiada, y, como se ha visto, en el caso de la autoficción las marcas sintácticas pueden adquirir una significación todavía más determinante, debido a la necesidad que tiene, esta opción creativa, de generar su correspondiente horizonte de expectativas.

En *Léolo*, durante la introducción antes citada, aparecen dos frases que juegan con una particular forma de conducir a un ámbito imaginario: “Quelque part dans une vallée en Sicile” y “Quelques jours plus tard en Amérique” son subtítulos que señalan referentes reales, pero lo hacen ofreciendo una información, tan enigmática, que resulta evidente que aquello que se está proponiendo no es brindar datos concretos sobre lugares o fechas. Más bien, lo relativo de expresiones como “Quelque part” y “Quelques jours”, en conjunción con la indicación de lugares reales —Sicilia y América—, refuerzan la construcción de una atmósfera explícitamente ambigua, que además está ilustrada con situaciones inverosímiles —el campesino, el tomate y el accidente de la madre—.

Es decir, al igual que frases del tipo de “Érase una vez” o “Y vivieron felices...”, que de inmediato son recibidas como marcas de un discurso ficcional, así también la conjunción de subtítulos e imágenes en el episodio del “verdadero” origen de Léolo, pone de manifiesto cierto interés por alterar, en mayor o menor medida, cualquier información, entonces sólo aparentemente, referencial.

Por otro lado, al respecto de los índices sintácticos, destaca el arbitrario recorrido que dan las líneas que el protagonista encuentra, escritas a mano,

debajo del título de *L'avalée des avalés*: “Parce que moi, je rêve, moi, je ne le suis pas”. Estas frases, ya de por sí enigmáticas, son enunciadas durante la introducción del filme; más adelante, el protagonista las descubre casi por casualidad, aunque luego las adopta como el *leitmotiv* de su vida y de sus textos; desde una perspectiva más general, dicho *leitmotiv* es una síntesis del filme, pues simboliza la transformación de Léo en Léolo; además, en la organización de la narración, las mismas frases funcionan como un rítmico estribillo.



Leitmotiv de Léolo

O sea, aparte del ambiguo significado de las frases “Parce que moi, je rêve, moi, je ne le suis pas”, en torno a ellas se lleva a cabo una manipulación que no sólo altera la relación causal entre ciertos episodios —lo cual depende del montaje—, sino que también funciona para vincular, directa y explícitamente, a los textos escritos por el protagonista con el ritmo del filme, así como con el motivo fundamental del relato, ambos planificados por Jean-Claude Lauzon.

Igualmente, el lenguaje poético empleado, que unifica forma y temática de esta obra cinematográfica, deviene una marca sintáctica que remite a la lírica³⁴⁴, una forma de expresión que pone de manifiesto determinados sentimientos del autor, y que suscita en el oyente, espectador o lector, emociones análogas.³⁴⁵

En las citas que incluimos a continuación, es notoria una tendencia lírica en el modo de expresión del adolescente, con cuyos textos se compone la narración de *Léolo*.

Over: Plus jamais Fernand n'aurait peur de personne. Quand mon frère sera une montagne, moi aussi, ne n'aurai plus peur. J'irai dans toutes les ruelles du monde dire aux crottés de cette terre ce que je pense d'eux. Malheur à ceux qui ne pencheront pas la tête sur notre passage.

Over: C'était un cri épouvantable. Un grand "je t'aime" qui avait la résonance du fond de l'âme. Je t'aime, maman. Ma mère avait la force d'un grand bateau qui voguait sur un océan malade.

Over: Les oiseaux n'arrêtent pas de brailler qu'ils en ont assez de l'hiver. Fernand les accompagne avec un ronflement gras et morveux. Le cœur me tourne à chacune de ses inspirations.

Como podemos comprobar, el protagonista suele alterar el sentido literal y la relación original de palabras y expresiones, lo cual da como resultado un

³⁴⁴ En relación a la lírica retomamos algunas consideraciones expuestas por Wolfgang Kayser: "...en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo... La *interiorización* de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico. Esto nos explica esa imprecisión de los contornos, ese relajamiento de las situaciones, esa falta de solidez en las frases, y por otra parte la gran eficacia del verso, del sonido y del ritmo, características de todo lenguaje lírico... El llevar a cabo la interiorización en la excitación es lo que constituye el proceso lírico." en Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1976, p. 441 [Die Vortragsreise Studien zur Literatur, 1958].

³⁴⁵ Nuevamente cabe incluir aquí ciertas conclusiones a las que Denis Bouchard y Lucie Hotte llegaron al analizar la recepción de *Léolo*. "Pour les critiques, cette descente infernale est constamment contrebalancée par toute la dimension poétique et esthétique qu'ils reconnaissent à l'ensemble du film. C'est grâce à cet entrelacs poésie-cauchemar qu'ils ressentent une invitation au voyage vers leur propre jeunesse: 'Si tôt sorti du film, on a envie de revenir aux odeurs, aux peurs et aux manques de notre propre enfance. Envie de faire une grande balade au-dedans de soi, ce lieu si peu fréquenté par le cinéma et pourtant si étrangement visitable' (Jean-Jacques Bernard)." en Denis Bouchard y Lucie Hotte, "Le public et la critique: Le difficile récit de la réception", p. 86.

lenguaje lingüísticamente marcado, adaptado para producir imágenes poéticas que, en consecuencia, subrayan la subjetividad de su autor —el doble ficticio del autor del filme—. Ahora bien, dicha subjetividad remite, en mayor o menor medida, a las diversas facetas del personaje y, de modo simultáneo, evoca al autor de *Léolo*, aunque no como un individuo determinado sino más bien como un “yo lírico”, que se funde con su propia creación.

En relación con las marcas sintácticas del lenguaje cinematográfico, antes mencionamos que uno de los aspectos de *Léolo* más comentados era que la alteración del tiempo y del espacio diegéticos se consideró una forma de estructurar al filme y, al mismo tiempo, uno de sus temas esenciales. Así pues, gracias al montaje, las elipsis, las analepsis, las prolepsis y todo tipo de trastornos en la continuidad resultan esenciales en la configuración de la atmósfera de *Léolo*, pues la manera en la cual están vinculadas unas escenas con otras colabora con su tono ficcional.

Por ejemplo, diversos rincones y habitaciones de la casa de los Lozeau son visualmente representados, pero en algunos casos resulta ilógica la forma en la cual se relacionan unos con otros y si ese vínculo realmente existe o no; de hecho, las correspondencias entre arriba y abajo, fuera y dentro, frente y atrás están manipuladas hasta hacerlas totalmente relativas.

Un episodio que también pone de manifiesto, tanto un uso expresivo como cierta tendencia ficcionalizadora del montaje, es cuando el protagonista evoca sus primeros recuerdos y aparece, en su faceta de tres años, sentado en el baño frente a su madre; la lluvia se escucha caer y el bebé llora mientras pierde su mirada en la entrepierna de la mujer. Luego de un fundido en negro, tiene lugar el encuentro del adolescente con el Domador de versos, que se

llevará a cabo en un espacio maravilloso, rodeado de agua, en el cual la lluvia sigue escuchándose caer.



Encuentro entre Léolo y el Domador de versos en *Léolo*

La voz *over* presenta al personaje, “Lui, c’était le Dompteur de vers”, e inmediatamente después la escena del agua se interrumpe para dejar paso a una serie de imágenes que muestran la casa del Domador, donde éste pasea, lee cartas y contempla fotografías a solas.

Over: Le Dompteur passait ses nuits à fouiller dans toutes les poubelles du monde. Il ne s’intéressait qu’aux lettres et aux photos. Il portait chaque sourire, chaque regard, chaque mot d’amour ou chaque séparation comme s’il s’agissait de sa propre histoire.

Después de algunos minutos, es retomado el episodio en que el Domador y Léolo se encuentran rodeados de agua; sólo hasta entonces la presentación de aquel excéntrico personaje continúa.

Over: Le Dompteur croît que les images et les mots doivent se mêler avec la cendre des vers pour renaître dans l’imagination des hommes.

Con las escenas descritas, puede notarse que, a través del montaje, se ha roto por completo cualquier relación lógica entre ellas, tanto espacial como temporal; las imágenes se han puesto, manifiestamente, al servicio de la descripción efectuada por la voz *over* que, por otro lado, ha cumplido con la

función de elemento vinculador. En sentido estricto, la verosimilitud ha quedado supeditada a la transmisión ilustrada de una serie de situaciones imaginarias, comandadas por una entidad que, de nuevo, parece ubicarse a medio camino entre el protagonista y el autor o, más bien, abarcar a ambos.

V.3.2. ÍNDICES SEMÁNTICOS DE LA FICCIÓN EN *LÉOLO*

Retomando lo dicho por Vincent Colonna sobre los índices semánticos de la ficción, en *Léolo* hay algunos elementos que subrayan la irrealidad del relato y muestran cierto carácter arbitrario.

Por ejemplo, la presentación de los espacios roza la expresión poética en cada momento y retoma prácticas utilizadas con anterioridad —aunque no por ello dejan de sorprender cuando están bien trabajadas—; es el caso de las puertas dimensionales que, como por arte de magia, llevan a los personajes a través del tiempo y del espacio míticos. Nos referimos, por citar algunos, al umbral del armario que conecta la habitación de Léo/Léolo y de Fernand con Taormina, en Sicilia; a la entrepierna de la madre que lleva desde el baño de los Lozeau hasta el espacio maravilloso, con agua por todas partes, por donde se pasean Léolo y el Domador de versos; o aquellas zonas acuáticas en las que el protagonista se sumerge y es conducido al fondo marino donde encuentra un tesoro que, en ocasiones, está parangonado directamente con la casa del Domador.

En los casos antes referidos, se trata de una transformación de la realidad, a través de la cual lo que podría constituir una metáfora —la entrepierna materna en relación con las zonas acuáticas— o una imaginación diurna —Taormina al otro lado del umbral del armario— se muestra cinematográficamente de modo literal, haciendo, de diversos umbrales,

pasajes que se conectan con la imaginación. En el filme las ficciones personales del protagonista, tanto mentales como literarias, se integran a su realidad de un modo automático; lo cual deviene una dinámica que, de hecho, se manifiesta como una ilustración de la práctica autoficcional, según la cual —a través de un personaje— el autor de una ficción tiene la posibilidad de introducirse en ella.

Asimismo, en *Léolo* se presentan lugares inexistentes, o cuyas condiciones “reales” distan bastante de ser tal como están expuestos en la película. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, la casa del Domador de versos, con infinidad de obras de arte reunidas, iluminada gracias a numerosas velas encendidas, y con una escalera de caracol que baja a las profundidades de un espacio inmenso, donde parece no tener fin la colección de esculturas, libros, lámparas, pinturas y todo tipo de objetos maravillosos.



Lugares imaginarios en *Léolo*

O el sótano de la familia Lozeau, también alumbrado con velas, puestas por doquier, que otorgan una atmósfera fantástica a un lugar lleno de sabandijas, donde permanece oculta una de las hermanas del protagonista, la Reina Rita.

Over: Étrange... Angoissante... Puante... Sans ami... Sans lumière... Cachée au plus profond de la terre, ma soeur, la Reine Rita, était devenue la gardienne de ma collection de bêtes.

En general, se trata de una fórmula que también podemos relacionar con un modo literal de introducir ficciones en la “realidad”, no obstante ahora no se

trata de umbrales que llevan de un universo a otro, sino de la transformación del ámbito cotidiano del protagonista —el sótano— o de la creación de lugares que colman sus esperanzas —la casa del Domador—. En última instancia, la dinámica vuelve a indicarnos la posibilidad que un autor tiene para crear, a través de la imaginación, una “realidad” adaptada a sus propias expectativas.

Por otro lado, a pesar de la imposibilidad de establecer un límite claro entre lo “real” y lo imaginario en la diégesis del filme, al respecto de los índices semánticos de la ficción, podemos decir que el mundo de Léolo —el “otro lado” del de Léo— es aquel que, desde el inicio, tiende explícitamente a la inverosimilitud; nada más increíble que la concepción que dio origen a su vida, o el tesoro en el fondo del agua, o su amada Bianca cantando desde Taormina al otro lado del umbral del armario.

Ahora bien, de modo similar al protagonista, con su naturaleza dual, el Domador de versos deviene un personaje que se sitúa en el umbral entre lo “real” y lo imaginario de *Léolo*; el Domador es un ser de naturaleza fantástica, surgido de la inspiración del adolescente, pero su situación parece alterada en escenas como cuando la señora Lozeau lo invita a comer tarta o cuando va a hablar con el profesor del chico para recomendarle que lo anime a leer y a escribir. Como en el caso de Léo/Léolo, se trata de formas de metalepsis³⁴⁶, y lo que aquí se está indicando con ellas es que un personaje imaginario, cuya profesión y ámbito rayan lo inverosímil, transgrede sus propios límites y se coloca en el ámbito de la “realidad”. Entonces, haciendo una lectura literal del filme, no sólo a través del protagonista, sino también a través del Domador,

³⁴⁶ Lo que podrían ser narraciones subjetivas de un personaje —el protagonista—, se ven convertidos en episodios insertos en el relato principal sin marca alguna que indique el nivel metadieгético al que pertenecen.

ambas dimensiones diegéticas se integran e, indiscernibles, responden a una naturaleza fantástica.

Por último, cabe subrayar que los índices semánticos de la ficción en *Léolo* aparecen íntimamente vinculados con los sintácticos, lo cual resulta una característica obvia si tomamos en cuenta la relación entre estructura y motivos que, desde el inicio del presente capítulo, se ha subrayado al respecto de dicho filme.

V.3.3. ÍNDICES PRAGMÁTICOS DE LA FICCIÓN EN *LÉOLO*

Como señalamos con anterioridad, hay obras que problematizan la relación entre el relato y el instrumento del relato. En el caso de *Léolo*, desde la introducción se sugiere que la narración se desarrolla a la par de aquello que el protagonista escribe; puede observarse que, tanto la banda sonora como las imágenes del filme, están organizadas con el objetivo de ilustrar la expresión lírica del personaje y, entonces, éstas aparecen como una adaptación cinematográfica de lo escrito.

La cuestión es que, la relación entre hojas y apuntes del chico con la película resulta parte de la ficción de ésta; aunque en pantalla se muestra el momento en el cual los textos van siendo escritos, de modo simultáneo la voz *over* va articulándolos. Y eso sucede también con el resto de los elementos que conjugan el discurso fílmico de *Léolo* —a saber, imágenes, ruidos, música, diálogos, decoración y montaje, por mencionar algunos—, pues cada uno está colocado en el lugar indicado para intensificar sentimientos, emociones y metáforas que, sólo en el interior de la ficción, son producto de la inspiración del protagonista.

Por ejemplo, la segunda vez que el adolescente evoca sus recuerdos más antiguos, la voz *over* relata diferentes momentos del pasado.

Over: Aussi loin que je me souviene, il y avait un rat dans la baignoire. Puis, il y eut un soir où il y avait aussi un dinde que ma mère avait gagnée au cinéma. Elle était grosse et sale. Ce qui lui restait de plumes était tout humide et sentait mauvais.

La escena, a través de la narración, el montaje, la música, los ruidos y la iluminación, hace de ambas situaciones —la rata y la pava—, un mismo episodio. El protagonista, en su faceta de tres años, aparece sentado en la bañera frente a su madre; el cuarto de baño se encuentra alumbrado con velas por todos los rincones, y la cámara aprovecha este tipo de iluminación, así como también los destellos de los relámpagos, para recorrer los elementos que componen la imagen y detenerse, de modo dramático, en aquellos que son subrayados no sólo por la narración sino también por otro tipo de efectos, como sucede en el caso de los ruidos de la rata o el llanto del bebé.

Léo/Léolo garrapea y tacha página tras página, pero la voz *over*, que reproduce aquello que el chico escribe, no titubea, y en escena se muestran representaciones —que en muchos casos podríamos considerar como de lírica cinematográfica—, en las cuales los intentos de expresión se han transformado, de inmediato, en imágenes audiovisuales cuidadosamente diseñadas.



Hojas garrapateadas en *Léolo*

En resumen, ya que los textos forman parte integral del relato, éstos sólo aparecen como una justificación ficcional del origen y del desarrollo de la narración de *Léolo*; lo cual, por otro lado, representa una forma de *mise en abyme*. En cualquier caso, se trata de una propuesta con la que se problematiza la autoría, tanto de la película como de los textos que ésta encierra.

Ahora bien, antes indicamos que los escritos del protagonista pueden ser considerados, en conjunto, como un diario. En cierta forma, se trata de un registro continuo, tanto de la vida cotidiana como de las inquietudes del chico; del relato de un recorrido que el personaje lleva a cabo a través de su mundo interior, en el cual ha incorporado también al mundo exterior.

Over: À l'école, il me semblait que j'étais le seul inquiet, le seul à angoisser parce qu'il manquait des détails aux corps de John et Tintin. À 12 ans, je savais que nose voulait dire "nez" en anglais, que le Congo était une ancienne colonie belge de l'Afrique équatoriale... Mais personne ne parlait de cette queue qui gonflait entre mes jambes.

Si tomamos en cuenta que el diario es un modelo de literatura íntima³⁴⁷, caracterizada porque el autor coincide con el narrador y con el personaje, entonces *Léolo*, a través de ciertos índices pragmáticos, igualmente establece un juego en torno a dónde se ubica el “verdadero” autor del filme, pues ha dejado una ambigua constancia de su identidad, la cual queda difuminada, sobre todo, entre Jean-Claude Lauzon —autor—, la voz *over* —narrador— y el adolescente —personaje/autor—.

V.4. CONTEXTOS DE LOS PROTOCOLOS DE *LÉOLO*

V.4.1. CONTEXTO EPITEXTUAL

Al principio de este capítulo mostramos que, tanto críticos como teóricos, hicieron referencia a la identificación entre Jean-Claude Lauzon y el protagonista de *Léolo*. Ahora bien, para observar con detalle el modo ambiguo en el que dicho filme fue recibido, nos detendremos en el contexto epitextual, es decir, desde donde públicamente se consideró al personaje de esta obra de ficción como representante del autor.

Por un lado, Jean-Claude Lauzon ofreció varias entrevistas a diferentes medios de comunicación en las cuales se encargó de hablar sobre los puntos de coincidencia entre él y el protagonista de la película.

JCL: Tout ce film-là, c'est ça. Très jeune, je ne sais pas pourquoi, j'ai commencé à raconter des histoires sur mes amis. J'allais dans des *partys* et, quand je n'aimais pas ça, j'allais m'enfermer dans la baignoire: je la remplissais d'eau chaude et j'écrivais. J'écrivais beaucoup sur mes amis —comme tous les adolescents— sauf que, chez moi, c'est une obsession qui a continué. Je prenais des notes. J'avais le don d'observer les relations entre les gens.³⁴⁸

³⁴⁷ Ver lo dicho al respecto en los capítulos II y III.

³⁴⁸ Michel Buruiana, “Jean-Claude Lauzon et *Léolo*” en *Secuencias* núm. 158, junio de 1992.

JCL: Léolo à 11-12 ans, mais il lui arrive des choses qui me sont arrivées à 18-19 ans; par exemple la scène où il va voir sa soeur à l'hôpital, attaché sur son lit, qu'il lui apporte les taons et qu'il la touche, je l'ai vécue vers 19 ans: c'était peut-être la première fois que je touchais ma soeur... A l'arrivée, il y a autant de distance entre la famille du film et la mienne qu'entre le Dompteur de vers et André Petrowski...³⁴⁹

No obstante, el autor también dejaba claro que el carácter autobiográfico que podía atribuírsele a su filme debía ser tomado con prudencia, pues éste se había nutrido de aspectos tanto de su biografía como de su imaginación.

JCL: Il avait raison. L'imagerie que je trimballe est trop forte, et j'ai pas de filtre. Je travaille comme un peintre. J'écris, j'écris, l'histoire se constuit, et je sais pas où je vais. Je décide de rien. C'est comme une vague, elle arrive et elle vient de ce point concentrique: tu dors, tu as une hallucination. Je vis avec des hallucinations depuis que je suis gamin.³⁵⁰

JCL: Si on compare par exemple le père dans le *Zoo*... avec celui de *Léolo*, ce sont des personnages complètement différents. Pourtant, je n'ai qu'un père... C'est sûr qu'il y a quelques ancrages véritables au niveau des émotions, mais ce qui importe c'est de savoir rendre universelles ses "bébittes" personnelles.³⁵¹

AF: Votre famille a vu le film?

JCL: Ils l'ont vu à la première à Montréal, j'étais un peu nerveux mais ils se sont bidonnés, en sachant qu'il y avait des choses vraies, et c'autres inventées: je n'ai jamais voulu tuer mon grand père, la jeune italienne, c'était une jeune Québécoise... Mais ils se sont plus reconnus, eux, qu'ils ne m'ont reconnu, moi: ils ne savaient pas à l'époque que j'écrivais en cachette.³⁵²

Por otro lado, la obra en sí fue motivo de reseñas y reportajes en los cuales *Léolo* era considerado, en cierto sentido, como un relato autobiográfico.

Situé dans la banlieue ouvrière de l'Est de Montréal, là où Lauzon a grandi, *Léolo* dissout la frontière entre autobiographie et fantaisie surréaliste. Magnifiquement photographié, ce portrait d'un artiste comme rêveur délinquant, est un reflét fidèle de son imagination.³⁵³

³⁴⁹ Aurelien Ferenczi, "*Léolo*", en *7 à Paris*, 16 de septiebre de 1992.

³⁵⁰ H. B., "L'enfance, une échappée belle" en *Le Monde*, 7 de mayo de 1992.

³⁵¹ Claude Racine, "Entretien avec Jean-Claude Lauzon" en *24 images* núm. 61, verano de 1992, p. 6.

³⁵² Aurelien Ferenczi, "*Léolo*".

³⁵³ Brian Johnson, "*Léolo* (movie reviews)" en *Maclean's*, 28 de septiembre de 1992.

Léolo est enfant, mais il vit déjà dans les ténèbres. Pourtant, dans son malheur, il a de la chance: un homme-mémoire veille sur lui, une réincarnation de Don Quichotte, qui ramasse dans la nuit les écrits jetés par Léolo, les conserve et les lit. C'est cette voix qui guide le film étincelant de Jean-Claude Lauzon, film-monde extrêmement enlevé, film d'enfance jamais enfantin, ce Léolo attachant comme un gosse.³⁵⁴

Leolo tells the autobiographical story of a French-Canadian boy growing up in a working-class section of Montreal... It's a bizarre, occasionally upsetting film, but its underlying portrait-of-the-artist-as-a-young-man theme couldn't be more classic.³⁵⁵

Sin embargo, resulta evidente que observaciones como éstas igualmente coincidían en indicar aspectos que describían al filme de Lauzon como un relato de corte, más bien, fantástico.

Entonces, con las citas seleccionadas, lo que nos interesa subrayar es que lo autobiográfico de *Léolo* que Jean-Claude Lauzon proclamaba, y que también era reconocido por quienes escribían sobre el filme, se ubicaba sólo como el germen a partir del cual se había desarrollado un relato de ficción; la especificidad de la autobiografía como género ni siquiera era mencionada, pues se hacía evidente que, con dicho relato, el autor se vinculaba directamente con un personaje fantástico.

Es decir, a pesar de que, tal como se ha dicho en repetidas ocasiones, la autoficción cinematográfica carece de un horizonte de expectativas, el modo ambiguo de recibir las películas que responden a dicha tendencia artística, funciona para describir algunas de sus correspondientes funciones y mecanismos. En el caso concreto de la tendencia fantástica de la autoficción, la posibilidad que tiene un autor de identificarse con el protagonista de un relato

³⁵⁴ Olivier Seguret, "Léolo ne l'est pas" en *Libération*, 18 de mayo de 1992.

³⁵⁵ Peter Brunette, "With *Léolo* It Is Better to Feel Than to Understand" en *New York Times*, 28 de marzo de 1993.

inverosímil fue interpretada, de acuerdo con la recepción de *Léolo*, como una opción creativa, al menos en ciertos ámbitos.³⁵⁶

V.4.2. CONTEXTO PERITEXTUAL

En lo que se refiere al contexto peritextual, cabe mencionar que es en los márgenes de *Léolo*, y no en la obra como tal, donde se ofrece la mayoría de los índices que vinculan al protagonista con el autor; tanto los títulos de crédito como la introducción, se sitúan alrededor del texto del filme y, desde esa distancia media, determinan el modo en el cual se recibe la obra.

Retomando la descripción de la forma del protocolo de identidad, recordemos que dos créditos que aluden a Jean-Claude Lauzon —el de guionista y el de realizador— marcan el principio y el fin de la introducción, al igual que la distinguen del desarrollo del filme.³⁵⁷ Y, precisamente, durante esos diez minutos iniciales se explica la relación entre los apellidos de Léo Lozeau y Léolo Lozone, o sea, la transformación nominal que, por

³⁵⁶ Resulta interesante retomar algunas de las observaciones que de Denis Bouchard y Lucie Hotte en el estudio que realizaron sobre la recepción de *Léolo*. “Tous les critiques identifient la littérature comme moyen de s’évader de la réalité... Il est par ailleurs intéressant de voir que l’on s’attarde peu à la lecture comme moyen d’évasion alors que celle-ci est, d’ordinaire, perçue comme une excellente façon de fuir la réalité, de vivre par procuration dans un autre monde. C’est plutôt à l’écriture que les critiques accordent le pouvoir d’évasion... Il n’en demeure pas moins que l’écriture permet d’opérer une sorte de transmutation de toute la matière vile (merde, folie, pauvreté) en art/or. Le personnage emblématique du Dompteur de vers est cité par la plupart des critiques qui voient en lui l’élément qui permet le passage de la réalité à la fiction. Il agirait en quelque sorte comme la pierre philosophale au creux de l’athanor alchimique, comme le film lui-même résulte d’une transmutation similaire dans la vie de Lauzon. Les spectateurs soulignent, eux aussi, son désir de s’en sortir, de s’évader: ‘C’est par la poésie, l’écriture et le rêve qu’il s’en sort’... En somme, la lecture et l’écriture apparaissent certes comme des moyens de fuir la réalité, mais elles sont aussi une façon de réconcilier poésie et réalité, rêve et cauchemar, condensation et exutoire.” en Denis Bouchard y Lucie Hotte, “Le public et la critique: Le difficile récit de la réception”, p. 91.

³⁵⁷

scénario JEAN-CLAUDE LAUZON...

Over: Les gens qui ne croient qu’à leur vérité m’appellent Léo Lozeau... Depuis ce rêve, j’exige qu’on m’appelle Léolo Lozone.

LÉOLO

réalisé par JEAN-CLAUDE LAUZON

consecuencia, pondrá de manifiesto la previa transformación del apellido de Jean-Claude Lauzon, quien surge entonces como raíz de ambos personajes.

Asimismo, en el prólogo, la continua indicación del nombre llega al extremo cuando aparece el título, que también se ubica en los márgenes de la obra; un rasgo con el cual la metamorfosis nominal se confirma como motivo central.

Un elemento que se incluye entre la introducción y la narración de la historia en *Léolo*, además del título y del último crédito de Jean-Claude Lauzon, es una escueta dedicatoria: “Á André Petrowski”. El sentido que ésta encarna apenas puede distinguirse si se considera que, el principal benefactor del protagonista es el Domador de versos; sin embargo, volviendo por un momento al contexto epitextual, cabe señalar que la identificación entre André Petrowski y el Domador se convirtió en uno de los rasgos autobiográficos de Jean-Claude Lauzon más referidos en relación al filme.³⁵⁸

Por otro lado, aunque antes hemos observado que los subtítulos de la introducción constituyen sendos índices sintácticos de la ficción en *Léolo*, cabe

³⁵⁸ Además de las conclusiones de Denis Bouchard y Lucie Hotte, aquí cabe incluir las declaraciones que el mismo Jean-Claude Lauzon hizo sobre la relación entre André Petrowsky y el Domador de versos en *Léolo*.

“Le caractère autobiographique de l’oeuvre est très souvent mentionné par les critiques (et pas du tout par les spectateurs). Ils citent Lauzon qui a décrit son film comme “un grand mensonge á partir de ma vie”. Ils signalent surtout le fait que Lauzon a vécu dans le même milieu que son héros. Ils s’intéressent à sa venue au monde du cinéma et au rôle qu’a joué André Petrowski, qu’on associe au Dompteur de vers.” en Denis Bouchard y Lucie Hotte, “Le public et la critique: Le difficile récit de la réception”, p. 97.

“[André Petrowsky] enseignait la sexologie à l’office national du film à une classe de professeurs. Il leur avait distribué deux cents copies d’une liste de cent mots qui faisaient grincer les dents à l’époque (type: fellation, menstruation...) en leur demandant de noter les réactions qu’ils provoquaient. Mon professeur de biologie nous l’a soumise, et j’y ai répondu. —Il s’écoulera plus d’un an avant que Petrowsky jette les yeux sur la copie de Lauzon— Il est renseigné auprès de mon professeur, pour me retrouver. Entre-temps, j’avais laissé l’école, j’avais 17–18 ans. Je travaillais en usine, j’avais pas mal de problèmes avec la police. Il m’a dit: ‘dans quinze ans, ou bien vous serez dans une institution psychiatrique ou vous serez très très connu’. Evidemment, c’est lui qui m’a inspiré le personnage du Dompteur de vers.” en Ange-Dominique Bouzet, “Quand un tarzan sort du bout”.

“JCL: Petrowsky, dans le film, il est presque devenu un vieux sage ou un ange. On s’aperçoit à la fin du film que c’est un personnage qui, avec ses collections de livres et de toutes sortes d’objets, a passé à travers le temps, à travers l’histoire, en aidant des artistes. Il ne rencontre même pas le jeune. C’est une relation transposée dans l’imaginaire, comme s’ils communiquaient seulement par la pensée. Il n’y a qu’un plan où ils sont ensemble.” Claude Racine, “Entretien avec Jean-Claude Lauzon”, en *24 images* núm. 61, verano de 1992, p. 6.

subrayar que dichas referencias, ubicadas en el ámbito peritextual de la obra, fomentan una recepción ambigua de la información que el filme ofrece, incluso desde la distancia media en la cual se sitúa este tipo de elementos. Ahora bien, son los únicos subtítulos incluidos en el filme y, en ambos casos, se trata de indicaciones geográficas; ya en el transcurso de la narración Sicilia y América devienen símbolos de los dos ámbitos, el imaginario y el “real”, entre los cuales se establece una dialéctica similar a la que surge entre Léolo y Léo.

Over: Entre ma chambre et la Sicile, il y a 6 889 kilomètres. Entre ma chambre et le logement de Bianca, il y a 5,80 mètres. Et pourtant elle est tellement plus loin de moi.

Léolo y Bianca sólo pueden permanecer juntos en Sicilia, mientras que Léo tiene que conformarse con espiar a su vecina en Mile-End —Montreal, Canadá, América— cada vez que tiene oportunidad; la distancia que separa al protagonista de su amada Bianca sólo desaparece cuando aquél toma los atajos de la imaginación y se encuentra con ella en su deseada isla, al otro lado del mundo o, más bien, al otro lado del umbral del armario.

En conclusión, los diferentes elementos peritextuales de *Léolo* que se han observado aquí, se distinguen por ser herramientas que contribuyen a generar cierta ambigüedad en el pacto que, desde la obra, propone Jean-Claude Lauzon; se trata de una serie de señales que aún no forman parte integral de la narración de la película, pero que están estratégicamente colocadas para dar a entender que, a pesar de que se trata de un relato fantástico, el autor y su entorno se encuentran, en cierto modo, representados en él.

V.4.3. CONTEXTO TEXTUAL

Hemos ubicado la más evidente demostración del protocolo de identidad de *Léolo* en el contexto peritextual de la obra, sin embargo, cabe mencionar que,

en el ámbito textual, los momentos en los cuales se llama Léo o Léolo, e incluso Lozeau, al protagonista, son modos de reiterar el significado de la transformación nominal de la que hemos venido hablando hasta aquí.

En la escuela y en la calle se refieren al chico como Lozeau; los miembros de su familia no dejan de llamarlo Léo, y él, en cada ocasión en que esto sucede, les reclama que lo llamen por su “verdadero” nombre, Léolo. Un nombre que, a su vez, sólo es empleado, además de por él mismo, por su madre, cuando lo da por perdido y “cede” ante su capricho en un intento por sacarlo del delirio; así como también por el Domador de versos, un personaje surgido de la imaginación de Léo que, en general, habita el mismo ámbito que Léolo. Es decir, los modos que el resto de los personajes tienen de llamar al doble ficticio del autor, devienen un refuerzo textual del carácter dual de éste y, además, sugieren la razón de la divergencia: Léo Lozeau se ubica en un universo “real” y Léolo Lozone deviene un camino, a través del cual Léo Lozeau se sumerge en un universo imaginario.

En el caso concreto del protocolo modal de *Léolo*, el ámbito textual presenta algunas indicaciones que aluden a la forma en la cual una película autoficcional se construye e, igualmente, se presta a ser comprendida. La cita que incluimos a continuación funciona de ejemplo; ofrece un resumen del modo en el cual Jean-Claude Lauzon pudo haber elaborado el filme, al tiempo que orienta sobre cómo entender una obra en la que el autor se introduce a través de un doble ficticio.

Over: J'avais commencé à écrire tout ce qui me passait par la tête. Ma famille était devenue les personnages d'une fiction, et j'en parlais comme des étrangers.

De acuerdo con “J'avais commencé à écrire tout ce qui me passait par la tête”, el conjunto de textos del chico puede considerarse como un ejercicio de

escritura automática, es decir, que se trata de una transcripción directa del pensamiento, liberada de filtros morales, racionales o estéticos, así como también de cualquier exigencia de verosimilitud.

Por su parte, “Ma famille était devenue les personnages d’une fiction” aclara que no es un ejercicio de escritura con infinitas posibilidades, sino de una ficción, al menos en principio, inspirada en la familia del autor, o sea, en el entorno privado del protagonista del filme. En este punto, una variante de la práctica autoficcional queda descrita —la ficcionalización de aspectos biográficos—, aunque es con la siguiente afirmación que termina de aclararse parte de su esencia.

Desde que el protagonista dice “j’en parlais comme des étrangers”, se comprende el doble movimiento que la escritura autoficcional aporta, el simultáneo acercamiento y alejamiento que el autor mantiene con su doble ficticio y con la autoficción que escribe; se acerca cuando, de una forma u otra, se inspira en su propio mundo privado, en rasgos de su intimidad o de su identidad, al tiempo que se aleja cuando, en mayor o menor medida, los transforma en extraños, en extranjeros.

Así pues, el ámbito textual de *Léolo* contribuye a generar el horizonte de expectativas del cual una autoficción habitualmente carece. Es un hecho que resulta complicado tomar en cuenta afirmaciones sobre la naturaleza de una ficción cuando éstas han sido realizadas desde el interior; no obstante, en casos en los cuales algún personaje se identifica de modo indiscutible con el autor, frases como las que Léo/Léolo escribe/pronuncia devienen una herramienta para explicitar el modo en el cual un autor como Jean-Claude Lauzon se vincula, desde la creación, con una obra como *Léolo* y, por supuesto, con su protagonista.

V.5. AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA EN *LÉOLO*

Hasta aquí hemos podido observar que *Léolo*, a pesar de incluir ciertos elementos de origen autobiográfico, es una obra que ignora por completo la necesidad de permanecer fiel a algún tipo de verosimilitud; Lauzon propone, desde la obra y por medio de un doble ficticio múltiple, un deliberado juego que problematiza la distinción entre elementos referenciales, “reales” e imaginarios de la diégesis.

Tal como indicamos en el segundo capítulo, en la autoficción fantástica el representante del autor se ubica en el centro del texto, pero, a diferencia de la tendencia biográfica, en la fantástica su existencia y su identidad aparecen transfiguradas.

A continuación, analizaremos ciertas características de la tendencia fantástica que *Léolo* presenta, pues su descripción será fundamental para continuar con la observación del funcionamiento y de la configuración de esta película.

V.5.1. MOTIVOS FANTÁSTICOS Y RELATO DE SUEÑOS EN *LÉOLO*

Hasta aquí hemos hablado indistintamente de los ámbitos imaginario, fantástico y onírico, sin embargo, en *Léolo* los sueños son evocados de manera literal, por lo cual resulta fundamental detenernos en el lugar que ocupan en el filme y cómo se relaciona esto con la tendencia fantástica de la autoficción.

En primer lugar, inmediatamente después de la presentación que el protagonista hace de sí mismo —“Ça c’est chez moi, dans le quartier du Mile-End...”— al iniciar el filme, la realidad presenta una cierta predisposición a ser

alterada a través de los sueños —“Parce que moi, je rêve, moi, je ne le suis pas. Les gens qui ne croient qu’à leur vérité m’appellent Léo Lozeau”—.

Más adelante, el protagonista afirma que tuvo conocimiento de su “verdadero” origen a través de un sueño —“Depuis ce rêve, j’exige qu’on m’appelle Léolo Lozone”—.

Luego, una vez que la narración del filme ha comenzado, el adolescente aparece concentrado en la revelación de los secretos de *L’avalée des avalés*, donde descubre el *leitmotiv* y, como si de una iluminación se tratara, lo adapta para que resuelva sus propias inquietudes —“Parce que moi, je rêve, moi, je ne le suis pas *fou*”—.

Por otro lado, cuando el chico se encuentra con el Domador de versos, en aquel lugar caracterizado por la abundancia de agua, el hombre le dirige unas palabras durante el único diálogo que se establece entre ambos: “Il faut rêver, Léolo, il faut rêver.”

Desde entonces, el *leitmotiv* será como un conjuro con el cual el adolescente se salvará de la locura de su familia a la que tanto teme, y el sueño, la lectura o la escritura representarán la llave que permite ir más allá, al otro lado del umbral del armario, a Sicilia, a Taormina, a donde Bianca canta para él.

Over: Il me suffisait de lire ou d’écrire, et elle revenait chanter pour moi. Le Dompteur avait raison: Il y avait un secret dans les mots mis bout à bout.

Sin embargo, conforme la narración avanza, el chico descubre su propia sexualidad y se obsesiona con ella; los miembros de su familia son internados en el hospital psiquiátrico cada vez con mayor frecuencia; además, comprende que su amada Bianca se prostituye con el abuelo Lauzon, e intenta asesinarlo; su entorno social se muestra enfermo: el alcohol, las drogas y la prostitución

infantil ya no le sorprenden, y, en general, todo su mundo “real” pierde sentido, convirtiéndose en un terrible laberinto sin salida. Perdido, el protagonista de *Léo/o* sólo encuentra un armario tras el umbral del armario.

Over: Il m’arrivait de passer de longues nuits à lire ou à écrire des dizaines de pages sans la voir. Bianca était devenue très exigeante. Elle savait que je la trompais avec Régina et elle avait décidé de me punir.

Entonces, justo antes de sumergirse en el delirio, Léo/Léolo reflexiona sobre lo que le sucede y subraya el hecho de que ha dejado de soñar.

Over y Léo/Léolo: Parce que moi, je rêve, moi, je ne le suis pas. Parce que je rêve. Je rêve. Parce que je m’abandonne la nuit dans mes rêves avant qu’on ne me laisse le jour. Parce que je n’aime pas. Parce que j’ai eu peur d’aimer. Je ne rêve plus. Je ne rêve plus. Je ne rêve plus.

Pero el delirio donde el protagonista se interna es, precisamente, el otro lado del umbral del armario, en Sicilia, en Taormina, donde su amada Bianca canta siempre la misma canción, en la cual insiste que para ella el sueño es la realidad.

Bianca: Ma il sogno è il mondo mio. Tu sai che oggi morirei per onestà. Ascolti me, sì tu lo sai, qui solo il sogno è per me la realtà...

Así pues, de acuerdo con la perspectiva del protagonista de *Léo/o*, el sueño se equipara con la ficción; pero no se trata de cualquier ficción, sino de aquella en la cual, sea o no sea el autor, él encuentra la forma de entrar.



Taormina (Sicilia) al otro lado del armario en *Léolo*

Ahora bien, si dejamos aparte la forma de lectura y nos centramos en la posición del autor, este modo de entender la ficción precisamente describe la creación autoficcional en su tendencia fantástica que, como consecuencia, se identifica con la experiencia que tiene el ser humano durante un sueño en el que él mismo es el héroe de una aventura. Una aventura que, por su naturaleza onírica, se ubica en un ámbito donde los límites son siempre relativos, y cuyo autor, a pesar de la inconsciencia de la autoría, suele vivir en primera persona acontecimientos inverosímiles, al tiempo que se constituye como el único con la autoridad necesaria para efectuar el relato.

Y es que la tendencia fantástica de la autoficción tiene, ciertamente, la facultad de hacer de la imaginación una herramienta práctica, con la cual se hace factible transgredir los límites impuestos desde la “realidad” del individuo; un autor de autoficción fantástica, sobre todo en su versión cinematográfica, se presta a demostrar la eficacia de dicha herramienta, pues es su propia obra aquello que le otorga la facultad de transformarse en el

héroe de cualquier posibilidad de experiencia, como cuando tiene determinado tipo de sueños, aquellos en los cuales él es el protagonista.

En conclusión, la relación entre los sueños y la imaginación en *Léolo* no sólo expone la identificación de la vida onírica con la tendencia fantástica de la creación autoficcional desde una perspectiva creativa, sino que muestra que este modo de expresión tiene un correspondiente modo de comprensión; es decir, la descripción autoficcional de películas como ésta se aclara considerablemente si tomamos en cuenta la relación que cualquier individuo mantiene con su vida onírica.

V.5.2. GROTESCO, TRÁGICO Y CONTRAFACUAL EN *LÉOLO*

Desde los primeros minutos, cuando se ilustra la concepción del protagonista, en *Léolo* da comienzo un recorrido audiovisual a través de acontecimientos distorsionados, pendulares entre las categorías de lo terrible, lo familiar, lo extravagante, lo tierno, lo inmundano, lo sagrado y el mal gusto.

Over: Aussi loin que je me souviens, ce sont les odeurs et la lumière qui ont soudé mes premiers souvenirs. Ma grand-mère avait convaincu mon père que la santé venait en chiant. Alors tous les vendredis, nous devions subir un traitement-choc au laxatif pour nous purifier de toutes les maladies du monde.

Lo anterior es apenas un ejemplo de las referencias escatológicas que, en mayor o menor medida, determinan el tono de la película. Es el caso de los citados encuentros, que tienen lugar en el baño, entre el doble ficticio de tres años y su madre, quien tiernamente intenta convencer a su hijo de imitarla: “Pleure pas, mon chéri. Pleure pas, mon chéri. Fais comme maman. Pousse, Léo. Pousse, mon amour”; o la entrañable relación entre el chico y la Reina Rita, quien, a cambio de unas monedas y de un frasco lleno de bichos, comparte con aquél algo de su mierda para que el señor Lozeau deje de

asediarlo —“Ma grand-mère avait convaincu mon père que la santé venait en chiant”—. Motivos igualmente vinculados con la estética grotesca son exageraciones como la musculatura de Fernand, la obesidad de los padres, la obsesión de Léo/Léolo con la masturbación o la excitación del abuelo Lozeau cuando le cortan las uñas de los pies con los dientes.

Ahora bien, el filme simula estar basado en los textos del protagonista y, justo cuando comienza a escribir, éste hace de su familia una serie de personajes de ficción —“Ma famille était devenue les personnages d'une fiction”—. Entonces, claramente se indica que la familia Lozeau ha sido transformada, al igual que Léolo deviene, en cierto sentido, una mutación ficcional de Léo. Tanto su retrato como los de sus parientes se alejan de una representación realista, aunque no por ello se anula por completo el contacto con determinados referentes. En conclusión, las exageraciones, las distorsiones, las ridiculizaciones y las profanaciones, características de la estética de lo grotesco, se descubren en los escritos de Léo, pero también en el filme, como un método para hacer de la ficción una versión libre de la “realidad”.³⁵⁹

³⁵⁹ Cabe agregar que, en una obra cinematográfica, este tipo de situaciones íntimas, privadas o “delicadas”, adquiere una intensidad particular; si una mención al respecto puede significar incluso una ofensa, el hecho de exhibirlas en un discurso audiovisual da como resultado reacciones ambivalentes, que ocasionan cierto tipo de reconocimiento y, de modo simultáneo, una actitud de rechazo. Como ejemplo de dicha ambivalencia están opiniones como las siguientes: “En éclairant le plus cru de la vie avec les feux d'une poésie éruptive, il a donné à son film la plus étrange beauté, celle des monstres, celle du souffle terrible, du lyrisme d'estomac. Celle que l'on prend telle quelle ou que l'on ne prend pas. Au risque, dans le second cas, de beaucoup regretter.” en Olivier Seguret “Léolo ne l'est pas”.

“C'est moi qui parle, qui veut exprimer le plaisir que le film m'a donné. Je veux lui dire à quel point son film est *italien*, la mère grande et chaude, la merde aussi, très italien, très catholique. Et le sexe, le réveil méditerranéen de la sexualité.” en Lamberto Tassinari, “Montréal sur le Bosphore”, p. 12.

“L'attachement qui se forme entre spectateurs et comédiens passe à la trappe et l'horreur des situations n'est tempérée que par la musique, par la photographie, chaleureuse, un peu esthétisante et par l'intervention du Dompteur de vers. Cette figure emblématique... fait basculer le film dans un onirisme un peu benêt au point qu'on est pressé de retrouver l'enfer sordide, l'humour obscène, le désespoir sans issue des Lozeau, qui n'ont qu'un unique et immense mérite, celui de vivre.” en Thomas Sotinel, “L'impolitesse du désespoir. Plongée dans le noir enfer des souffrances enfantines” en *Le monde*, 18 de septiembre de 1992.

Por otro lado, en relación al aspecto trágico de *Léolo*, tenemos que, cuando éste toca el destino del doble ficticio del autor, lo que con ello se indica es que la aventura narrada, lejos de considerarse como auténtica en un sentido referencial, más bien lleva a cabo una propuesta simbólica que, a su vez, deviene una característica esencial de la tendencia fantástica de la autoficción.

El protagonista atraviesa la adolescencia e, incluso conociendo el poder de la poesía, cada vez le resulta más difícil algún tipo de satisfacción. Una noche decide volver a Taormina, en Sicilia, para permanecer ahí; durante la madrugada Fernand lo encuentra en el piso, inconsciente y con las pupilas dilatadas. El chico se ha sumergido en el delirio y es internado en el hospital psiquiátrico.

Dichas escenas se superponen con las del Domador de versos, quien cuando termina de leer los textos del adolescente, los reúne con *L'avalée des avalés*, donde éste ha dejado escrito su epitafio —“Et j’irai me reposer, la tête entre deux mots, dans *L'avalée des avalés*”—, y juntos son depositados en las profundidades de una inverosímil galería.

A continuación, el protagonista aparece corriendo a través de las ruinas de Taormina, sonriente, vestido de gala y con su cuaderno de apuntes en la mano.

E igualmente, cabe considerar las conclusiones de Denis Bouchard y Lucie Hotte al respecto de la recepción de *Léolo*: “La tendresse et la poésie entrent en contradiction avec les éléments scatologiques et avec le grotesque. La poésie n’est pas de mise dans une réalité aussi sordide. Ce paradoxe expliquerait en partie l’ambivalence des critiques qui hésitent à recommander le film qui leur plaît malgré tout, qui les envoûte et les fascine, sans doute à cause de la facture esthétique qui fait en sorte que le film transcende le sacrilège.” en Denis Bouchard y Lucie Hotte, “Le public et la critique: Le difficile récit de la réception”, p. 89.



Desenlace en Taormina de *Léolo*

Entonces, el desenlace de *Léolo* puede ser leído como trágico, según lo cual el chico no puede evitar la herencia familiar y, después de todo, se sumerge en el delirio. No obstante, las últimas imágenes del filme muestran al adolescente exactamente en el lugar que él eligió, por su belleza —“trop belle pour n'appartenir qu'aux italiens”—, como su “verdadero” origen.

O sea, se trata de una resolución ambigua, con un final trágico para Léo y uno feliz para Léolo; dos opciones que interpretamos como la reiteración de una propuesta fundamental: *Léolo* expresa las diversas posibilidades de existencia que obtiene un individuo cuando construye, para sí mismo, una identidad ficticia y, por medio de ella, se introduce en una fantasía.

V.5.3. LA COSIFICACIÓN DE JEAN-CLAUDE LAUZON

Si la autoficción fantástica ofrece al autor la posibilidad de transformarse en aquello que elija y de vivir, a través de una identidad creada, cualquier tipo de experiencias; entonces, independiente del compromiso de verosimilitud, esta

tendencia ofrece al creador un modo de ser suplementario y, por ende, se le otorga la facultad de hacer, de sí mismo, un objeto estético, el personaje de un mito o el fragmento de un relato.

A lo largo de las páginas anteriores hemos observado, desde diferentes perspectivas, la configuración del protagonista múltiple de *Léolo*; no obstante, para describir el proceso de “cosificación” que Jean-Claude Lauzon encarna y lleva a cabo, resulta fundamental concretar cuál es la identidad favorecida por el autor y qué es lo que ésta representa.

El título aporta la primera pista, el filme se llama *Léolo* y, tanto por el origen de esta faceta como por su desarrollo, las cualidades que lo distinguen del resto de las variantes aparecen sublimadas por otros elementos del relato. Léolo es Léo transformado, voluntariamente transformado en un ser surgido de su propia imaginación; por lo tanto, Léolo es, y no es, Léo.

Ahora bien, claramente se señala que la identidad de Léolo incluye tanto a la de su autor como a la del autor de su autor —Lozone/Lozeau/Lauzon—, que en realidad es autor de ambos; pero también se indica que Léolo es quien supera las limitaciones de aquellos gracias a los poderes que la fantasía le confiere. En pocas palabras, Léolo es el héroe.

Tal como hemos insistido, la esencia del filme es la transformación de un individuo, y de su realidad, a través de la imaginación; entonces, en última instancia, Jean-Claude Lauzon se representa a sí mismo como el fragmento central de su propio relato, aquel que deviene un símbolo en movimiento y es encarnado por Léolo, o sea, el símbolo de la metamorfosis fantástica del autor.

En resumen, *Léolo* se constituye como un ejemplo de mitología creativa³⁶⁰ desde el cual Lauzon se identifica con Léolo y, al mismo tiempo, con la transfiguración que sufre uno para convertirse en el otro —un proceso en el cual cada una de las facetas del doble ficticio tiene su lugar, pero cuyo inicio y desenlace común es Léolo—.

De acuerdo con esta perspectiva, tanto Léolo como aquello que éste representa, han tenido ciertas consecuencias que consideramos oportuno mencionar aquí debido a que son susceptibles de observarse como la cristalización de un mito contemporáneo.

Desde 1992 y, al menos, hasta 2004, Ginette Reno, famosa cantante quebequense³⁶¹ que encarnó a la señora Lozeau en *Léolo*, ha grabado la canción “Chanson pour Léolo” (compuesta por Pierre-André Dousset y François Bernheim) en cuatro álbumes discográficos³⁶².

La letra de la canción, a pesar de no ser obra de Reno, está escrita como si ella fuera quien se expresa, pero no como Reno, sino desde su papel de madre de Léolo.

³⁶⁰ Ver lo dicho sobre la mitología creativa en el capítulo II. Cabe recordar lo esencial al respecto de lo sugerido en torno a *Léolo*: “Tras exponer su imaginación al poder excitante de los símbolos, han seguido en su interior los ecos de su elocuencia... Y cuando después regresan al mundo y su compañía, habiendo aprendido en sus propias profundidades la gramática del lenguaje simbólico, están capacitados para dar nueva vida al museo del pasado así como a los mitos y sueños de su presente...” en Joseph Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología creativa*, pp. 121–122.

³⁶¹ Sobre Ginette Reno: “Vraie star de la scène musicale canadienne et internationale pendant plus de trois décennies, chantant avec une aisance égale en français et en anglais, ‘La Reno’ est l’une des chanteuses les plus populaires et les plus aimées du Canada.” en www.ginettereno.com

³⁶² *L’essentiel de Ginette Reno*, Melon-Miel, 1992; *Ginette Reno en concert*, Melon-Miel, 1993; *Un peu plus haut-le nouveau spectacle*, Melon-Miel, 1999; *Ginette Reno/Les grands soir/Léolo*, Melon-Miel, 2004.

Léolo, mon amour
Même sur les épaules de ton frère
Tu ne verras jamais la mer.
Redescends un peu parmi nous
Ta mère te l'demande à genoux
...
Léolo, mon amour
Viens, je t'emmène en escapade
N'aie plus peur de l'eau, Léolo
Même sur un océan malade
T'es à l'abri sur mon bateau

Lo que aquí nos interesa subrayar es la trascendencia que tanto el personaje que Ginette Reno interpretó, como el vínculo de éste con el protagonista, han tenido en la trayectoria de aquélla como cantante. Ya sea por cuestiones sentimentales, políticas o mercadotécnicas, lo que con “Chanson pour Léolo” se pone de manifiesto, por un lado, es que desde muy pronto Léolo ha logrado cierta independencia con respecto al filme donde cobró “vida”. Y, por otro lado, al menos en lo referente a la faceta de intérprete musical, cada vez que Reno canta dicha canción, convoca a un chico imaginario; durante un momento de carácter ritual, simula volver al mundo fantástico de *Léolo* y transformarse en un personaje imaginario.

En 2001, Jean-Claude Lauzon y *Léolo* fueron motivo de una emotiva reflexión comunitaria, *Lauzon/Lauzone*; una película de Louis Bélanger cuyo guión fue posteriormente adaptado y publicado como libro.³⁶³

El filme es el resultado de la colaboración de amigos, familiares e integrantes del equipo que trabajó con Lauzon hasta el momento de su muerte; el proyecto fue producido gracias a la participación financiera de entidades oficiales —Téléfilm Canada y Radio-Canada, entre otras—, y en él trabajaron personalidades de reconocida trayectoria en el entorno

³⁶³ Isabelle, Hebert *Lauzon/Lauzone. Portrait du cinéaste J-C Lauzon*, Stanke, Montréal, 2002.

cinematográfico de Montreal³⁶⁴; para su elaboración, fue reunido un amplio archivo de documentos personales, textos inéditos y testimonios.

Lauzon/Lauzone se constituye como una mezcla de entrevistas; cintas de las expediciones de caza de Lauzon; fragmentos de sus filmes, en especial de *Léolo*, y opiniones de una psicoanalista acerca de sus significados. Gilbert Sicotte, la voz *over* de *Léolo*, se encarga de la narración de *Lauzon/Lauzone*, para lo cual lee una serie de textos cuyo autor no es otro sino Lauzon; Pierre Bourgault, el Domador de versos, participa con sus testimonios acerca de su colaboración con Lauzon; la madre de Lauzon, a quien éste declaró haber dedicado su última película³⁶⁵ y en quien sugirió haberse inspirado para crear a la señora Lozeau³⁶⁶, se mantiene al centro del documental mientras conduce las entrevistas; Guy Dufaux, camarógrafo, y Lyse Lafontaine, productora, en *Léolo* detrás de las cámaras, aparecen en escena y son interrogados sobre su experiencia laboral y personal con Lauzon.

Al respecto de *Lauzon/Lauzone* lo que consideramos fundamental es, por un lado, que se trata de un trabajo comunitario, apoyado por instituciones oficiales, en el cual se sugiere una relación todavía más íntima entre Lauzon y Léolo; el título suprime la intermediaria transformación de Léo en Léolo —Lozeau/Lozone— y propone la identificación directa entre Lauzon y un

³⁶⁴ Louis Bélanger —guionista y director—; Guy Dufaux —se ha encargado de la fotografía de las películas de Denys Arcand y, en su momento, de las de Lauzon—, Lyse Lafontaine y Pierre Latour —productores en filmes de Lauzon, Denys Arcand y Francis Mankiewicz—; Gaston Lepage —actor en trabajos de Denys Arcand, Claude Lelouch y Jean Beaudin—; Pierre Falardeau —director y actor de sus propios filmes—.

³⁶⁵ Jean-Claude Lauzon declaró: “ *Un zoo*, mon premiere film, c’était un hommage à mon père. *Léolo*, c’est une façon de dire je t’aime à ma mère qui me disait de pousser fort quand j’étais sur mon pot.” en Michel Rebichon, “Jean Claude Lauzon” en *Studio Magazine*, septembre de 1992.

³⁶⁶ En *Léolo* la voz *over* exclama: “Elle [la madre] était chaude et amoureuse. Mon seul amour. J’amais quand elle m’enlaçait dans sa graisse. L’odeur de sa sueur me calmait.” y Lauzon declara a la prensa: “J’ai voulu mettre à un mes sensations: l’odeur de ma mère, très âcre, très forte. A l’époque, ça me déplaisait un peu comme une baleine... C’est l’image que j’ai regardée de ma mère. Quand j’ai l’impression que je ne serais pas vivant si je ne faisais pas ça.” en Jean-Jacques Bernard, “Jean-Claude Lauzon. L’enfance à vif” en *Première* núm. 187, octobre de 1992.

personaje que evoca a Léolo —*Lauzon/Lauzone*—. Asimismo, elementos como la conservación de Gilbert Sicotte como narrador *over* o el protagonismo de la señora Lauzon, hacen del documental una amalgama explícitamente ideada para fundir la vida “real” de Jean-Claude Lauzon con la ficción de *Léolo*; pues además, con la presencia de una psicoanalista, no queda muy claro cuál es el objeto de análisis, si el autor o sus películas. Por último, roles alterados como el de Pierre Bourgault, que a través del montaje se presenta como actor y como personaje, o los de Guy Dufaux y Lyse Lafontaine, que aparecen de un lado de la cámara del que suelen mantenerse a distancia, en conjunto, dan como resultado una obra cinematográfica en la que ciertos límites habituales son problematizados.

En conclusión, Jean-Claude Lauzon diseñó a Léolo, su doble ficticio, como un personaje y como el símbolo de la metamorfosis que un autor experimenta cuando se convierte en habitante de un mundo imaginario. Lo que hoy permanece de ellos, al menos en su entorno quebequense más próximo, es una ambigua fantasía, un objeto estético, un mito maleable que se mantiene transgrediendo fronteras, e incluso fomenta que la confusión entre autores, actores, personas y personajes tenga cierta continuidad.

V.6. CONCLUSIONES SOBRE *LÉOLO* ANALIZADA COMO AUTOFICCIÓN

Si por un momento recordamos las primeras páginas del presente capítulo, veremos que, desde perspectivas diversas, tanto críticos como teóricos han percibido en *Léolo* rasgos que aquí hemos identificado como característicos de la autoficción y, más específicamente, de su tendencia fantástica. Sin embargo, en aquellos trabajos, dichos aspectos se mantienen como una serie de elementos aislados; por ende, no llega a ofrecerse un modelo analítico que los

incluya para indicar, a partir de una visión de conjunto, alguna forma correspondiente de entender la película.

Al respecto, nosotros proponemos que películas como *Léo/o* pueden ser estudiadas tomando en cuenta, como eje fundamental o punto de partida, que se trata de obras en las cuales el autor ha transformado su identidad y su existencia para dar forma a un(os) personaje(s) que habita(n) universo(s) imaginario(s).

Se trata de un enfoque que, como consecuencia, hace que la mayor o menor perseverancia de determinados referentes del autor —nominales, familiares, profesionales, políticos o geográficos, por mencionar algunos— cobre un significado íntimamente relacionado con la transformación antes indicada.

Asimismo, las posibles identificaciones entre autor, narrador y protagonista, o las coincidencias y transgresiones entre los mundos extradiegético, diegético y metadiegético del filme, se articulan en torno al mismo principio, aquel de la libre metamorfosis; el cual, a través de un alto grado de ficcionalización, pone de manifiesto el procedimiento de creación de una autoficción fantástica, al tiempo que ofrece una serie de herramientas para comprenderla.

De acuerdo con lo anterior, la alteración de la diégesis o la confusión de identidades del protagonista, en el caso específico de *Léo/o*, resultan motivos que funcionan para reforzar propuestas características de las autoficciones fantásticas: la posibilidad de vincular, sin algún tipo de limitación, al mundo “real” con el imaginario e, igualmente, la consideración del autor en su doble papel de responsable y objeto de la creación.

Jean-Claude Lauzon mantiene con *Léo/o* y con su doble ficticio múltiple una relación variable; las mutaciones que realizó en torno a sus experiencias vitales y a su identidad serán siempre un enigma. No obstante, dicha condición

enigmática, a veces contradictoria, resulta un elemento determinante en el presente trabajo; el autor, desde el texto y sus paratextos, fomenta que la ambigüedad circunde a sus representantes en la ficción, que permanecen evocando umbrales para luego ignorarlos, con lo cual devienen un recordatorio de lo voluble del vínculo que hay entre la ficción y la “realidad”, pero también de las posibilidades creativas que cualquier individuo tiene para jugar con él.

La narración de los sueños se confirma entonces como un modelo cotidiano —accesible para todos— de la autoficción fantástica, la cual, en el caso de las manifestaciones cinematográficas, adquiere connotaciones todavía más determinantes que en su versión escrita o literaria. La novela de autoficción fantástica será, en cualquier caso, como un relato de sueños soñados; sin embargo, por las múltiples relaciones que el medio fílmico mantiene respecto al mundo onírico³⁶⁷, obras como *Léolo* pueden establecer un continuum entre

³⁶⁷ Sobre las posibilidades que tiene el cine para expresar el lenguaje de los sueños, consideramos fundamental retomar lo dicho al respecto por Francisco Casetti quien, a su vez, recupera las observaciones de Serge Lebovici y de Ado Kirou, ambos interesados, desde sus respectivas ópticas, en dicha vinculación: “Ante todo, el carácter visual común a ambos, el sueño, como el lenguaje cinematográfico ‘es un conjunto casi exclusivamente visual’ (Lebovici 1949, p. 50). Está además la gran libertad de maniobra: ‘como en los sueños, las imágenes cinematográficas no parecen unidas ni por vínculos temporales ni por vínculos espaciales sólidos y fuertes’, o la ausencia en ambos de un estricto principio causal: como en las imágenes oníricas, las secuencias avanzan en el cine sobre la base de ‘relaciones de contigüidad y de imaginación’ más que sobre la base de relaciones lógicas... ‘Procedimientos técnicos tales como el fundido o el zoom, ¿no son los mismos que empleamos en los sueños?’. Finalmente, el recurso a una forma parecida de sugestión: como ocurre en las imágenes de los sueños, tampoco el cine ‘explicita, simplemente sugiere’. La conclusión es que ‘todos los tipos clásicos de filme ofrecen al espectador un material profundamente onírico’.” en Francesco Casetti, *Teorías del cine, 1945–1990*, p. 183.

“La idea de partida es que nuestra sociedad ha reducido la realidad a su apariencia puramente sensible para encadenar a los hombres a un mundo cotidiano en el que no existen las maravillas. El cine invierte la situación y recupera los aspectos que suelen permanecer escondidos; nos presenta las cosas según una lógica distinta a la común; saca los sueños a la superficie y los convierte en momentos colectivos. No todos los filmes tienen el coraje de perseguir este objetivo hasta el fondo; muchos se limitan a reflejar el mundo tal como aparece. Pero el cine en sí se presta a ello porque es capaz de unir lugares lejanos, de mezclar el ayer con el mañana, de acercar lo minúsculo a lo gigantesco, de superponer lo conocido y lo desconocido, de transformar lo previsto en insólito, creando, además, un universo con el que nos identificamos sin esfuerzo. El resultado es que ‘por primera vez en la historia de la humanidad, poseemos un medio revelador, mágico y de alucinante poder, que nos ofrece, más que la vida cotidiana, una pértiga con la que saltar por encima de nosotros mismos, romper con el pensamiento de siempre y descubrir la poesía con mayúsculas’ (Ado Kirou, 1953, p. 246)” en Francesco Casetti, *Teorías del cine, 1945–1990*, p. 57.

los diferentes aspectos de la “realidad” de un ser humano y todos aquellos que pertenezcan al entramado que se extiende desde la poesía hasta las imaginaciones diurnas, pasando por los sueños, los recuerdos, las tradiciones culturales e, incluso, por los mitos, las experiencias chamánicas y los éxtasis místicos o estéticos³⁶⁸.

Así pues, las películas autoficcionales con tendencia fantástica se prestan a ser comprendidas a partir de su semejanza con los sueños, e incluso con cualquier tipo de viaje interior que, una vez llevado a cabo, es exteriorizado y expresado a través de un lenguaje simbólico. Los referentes biográficos de los autores de dichas obras se irán perdiendo poco a poco, pero al igual que los seres mitológicos, estos autores tienen la oportunidad de permanecer confundidos con sus ficciones en la memoria de los hombres.

El autor de *Léo/o*, a través de un relato audiovisual, ilustró un recorrido: el de un adolescente que descubre el poder de la imaginación como facultad liberadora; con su ayuda observa y resiste el mundo “real” pero, finalmente, decide volver al lugar que ha soñado como su propio origen para sumergirse, así, en el mundo mítico. En cierta forma inspirado en su propia experiencia, Jean-Claude Lauzon transmitió este mensaje que hasta hoy ha seguido vivo, transformándose más allá de su mundo diegético original y contribuyendo, en

³⁶⁸ De nuevo las reflexiones de Joseph Campbell son útiles para comprender la relación que existe entre las autoficciones fantásticas y diferentes tipos de experiencias extáticas: “Porque en todas las sociedades en las que han existido, los chamanes han sido los guardianes y recitadores de los cánticos y tradiciones de su pueblo... El reino del mito, del cual, según la creencia primitiva, procede todo el espectáculo del mundo, y el reino del trance chamánico son uno y el mismo. En verdad, es a causa de la realidad del trance y de la impresión profunda que esta experiencia deja en la mente del chamán por lo que cree en su habilidad y poderes, aunque para una demostración popular tenga que hacer una representación engañosa, imitando ante los honestos cazadores alguna de las maravillas que sus espíritus le han mostrado en el reino mágico tras el velo... la experiencia mística es ahistórica y, sin embargo, en todos los lugares en los que aparece, da sentido y profundidad a cualquier metáfora que pueda ser acariciada por la tradición local, cultivada por los sacerdotes locales y utilizada, más o menos toscamente, para fines sociales y un poco de bienestar espiritual por el pueblo del lugar. El chamán representa este principio a nivel primitivo, el místico, el poeta y el artista lo hacen en las comprensiones más altas de la escala cultural.” en Joseph Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*, pp. 287, 301.

menor o mayor medida, a la configuración de la tradición cultural a la que pertenece: la quebequense.

V.7. OTRAS AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS

Finalmente, aunque aquí no desarrollaremos el análisis de otras obras según su descripción como autoficciones fantásticas, en el ámbito cinematográfico podemos mencionar, entre otras, a películas como *Le manoir du diable* (Geroges Méliès³⁶⁹, 1896), *Les trésors de satan* (Geroges Méliès, 1902), *The kid* (Charles Chaplin, 1921), *Le sang d'un poète*³⁷⁰ (Jean Cocteau, 1930), *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936), *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940), *Orphée*³⁷¹ (Jean Cocteau, 1950), *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez*

³⁶⁹ Desde nuestra perspectiva, tal como señalamos en el primer capítulo, Georges Méliès se consagra como el autor de las primeras películas con tendencias autoficcionales. Aquí cabe mencionar que Méliès se adjudicaba no sólo los papeles protagónicos de sus filmes, escritos y dirigidos por él, sino que además estos papeles solían coincidir con representaciones capaces de cruzar los umbrales de lo conocido e, incluso, rozar el territorio de lo mítico. Méliès actúa como Mefistófeles, o el Diablo, en películas como *Le manoir du diable* (1896), *Le diable au convent* (1899) y *Le cake-walk infernal* (1903); como mago en *Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin* (1896), *L'Impressionniste fin de siècle* (1899), *L'Équilibre impossible* (1902), *Illusions funambulesques* (1903); como profesor, o científico, en *Le voyage dans la Lune* (1902) y *L'Éclipse du soleil en pleine Lune* (1907). Y también resulta interesante el caso de *L'Homme orchestre* (1900), película en la cual Méliès no sólo se lleva los créditos habituales, sino que, además, interpreta todos los papeles; siete Méliès que tocan cada uno un instrumento, e interpretan una pieza musical.

Quizá era por lo impactante que le resultaba al mago Méliès el poder plasmar en una cinta de película todo tipo de trucos y transformaciones, que después el público vería en medio de un completo estupor; pero lo cierto es que, para este personaje, las narraciones sobre metamorfosis, sueños, ilusiones y viajes fantásticos, abolición de límites y leyes, como la de la gravedad, eran su principal fuente de inspiración.

³⁷⁰ La descripción que hace Jean Cocteau de *Le sang d'un poète* en *La Difficulté d'être*, nos remite directamente a lo que dijimos sobre la semejanza entre la autoficción fantástica y la experiencia onírica: "*Le sang d'un poète* n'est qu'une descente en soi-même, une manière d'employer le mécanisme du rêve sans dormir, une bougie maladroite, souvent éteinte par quelque souffle, promenade dans la nuit du corps humain. Les actes s'y enchaînent comme ils le veulent, sous un contrôle si faible qu'on ne saurait l'attribuer à l'esprit. Plutôt à une manière de somnolence aidant à l'éclosion de souvenirs libres de se combiner, de se nouer, de se déformer jusqu'à prendre corps à notre insu et à nous devenir une énigme." Ver Carlos Fernández Cuenca en *Orphée y el cine de Jean Cocteau*, Cineclub Pamplona, Pamplona, 1952.

³⁷¹ Como en *Le sang d'un poète*, las escenas de *Orphée* incorporan la obra plástica de Jean Cocteau; en esta ocasión ilustran los créditos con elementos como la lira y otros motivos grecolatinos. Asimismo, en *Orphée* Cocteau interpreta al sobrenatural locutor de radio y a la voz narradora; una presencia doble que se mueve a través de diferentes niveles de la diégesis, pues el resto de los personajes lo escucha por la radio, o sea, es una presencia diegética que cuando habla de ellos dirigiéndose al espectador, se comporta como narrador heterodiegético.

pas pourquoi! (Jean Cocteau, 1960), *El topo* (Alejandro Jodorowsky³⁷², 1970), *The Holy Mountain* (Alejandro Jodorowsky, 1973), *Sogni d'oro* (Nanni Moretti, 1981), *Shadows and Fog* (Woody Allen, 1992), *Sonatine* (Takeshi Kitano, 1993), *Brother* (Takeshi Kitano, 2000) y *Lady in the Water* (M. Night Shyamalan, 2006).

Se trata de filmes en los cuales el autor ha elaborado, o extendido, una mitología personal cuyos rasgos fantásticos le permitieron, durante al menos un periodo de tiempo, transformarse a sí mismo, a través de sus dobles ficticios, en héroes de naturaleza, consecuentemente, también mitológica.

Como en *Le sang d'un poète*, y en la posterior *Le testament d'Orphée*, *Orphée* gira en torno a un tema, casi obsesivo en la obra de Cocteau, según el cual el poeta aparece como intermediario entre el mundo real y el irreal. En la primera película la forma de abordarlo resulta menos accesible, más abstracta; en cambio, en *Orphée* la exposición es notablemente más clara gracias a los referentes mitológicos, así como también a la construcción de situaciones fantásticas a modo de metáforas adaptadas al París de ese entonces.

Para Jean Cocteau el mito clásico de Orfeo fue un punto de partida y también de coincidencia, incorporado de forma libérrima a su obra, y explotado al máximo para expresar lo que, suponía, eran las verdades esenciales de su existencia y, por extensión, las del poeta y las del ser humano.

Hélène Dumatry, en "Le mythe dans l'oeuvre de Jean Cocteau. La rencontre d'un signe et d'une intention" observa que, en su obra, Jean Cocteau rescata al mito y lo considera el único signo capaz de establecer el discurso como vínculo entre un hombre y sus semejantes; el lenguaje, la escritura, la literatura devienen lazos entre los seres, entre las conciencias, entre el hombre y su universo. Así pues, el universo que la obra de Cocteau revela es justamente aquel del continuum, donde los hombres viven con los dioses, donde los ángeles, como tantos otros héroes, consiguen abolir las distancias y las diferencias. En la obra de Cocteau, el mito es el lenguaje transformado en verdad existente y concreta; en él, se encuentra la fuerza del verbo, de la fábula, de la palabra hecha realidad; el poeta deviene boca y lenguaje por los cuales la verdad escondida es revelada a los hombres. En su obra, la poesía es oráculo, exploradora de lo desconocido, contenedora de lo sobrenatural, que sólo es posible expresar a través de mitos. (Hasta aquí las reflexiones de Hélène Dumatry tomadas de "Le mythe dans l'oeuvre de Jean Cocteau. La rencontre d'un signe et d'une intention" en Albert Mingelgrün, *Jean Cocteau*, Editorial de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 26-32)

Ahora bien, asimilar a Orfeo en la figura de Cocteau, o a Cocteau en la figura de Orfeo, parecen opciones intercambiables; el creador y su obra se muestran enlazados con delgados hilos, trazos finos como los que unen los puntos de los dibujos de Cocteau. *Orphée* es un viaje y también una representación del autor a través de sus diversos mundos.

³⁷² Tanto en *El topo* como en *The Holy Mountain*, Alejandro Jodorowsky interpretó a los personajes principales, El topo y el Alquimista respectivamente. Dos dobles ficticios que representan a seres iluminados, habitantes de mundos en los cuales lo mítico se confunde con lo fantástico, aunque dejando lugar también para determinados elementos referenciales. Ambos protagonistas son iniciados que deben llevar a cabo recorridos rituales para alcanzar sendos estados de iluminación, a partir de los cuales adquieren facultades para alterar el orden del mundo y transformar su entorno.

VI. CONCLUSIONES GENERALES

En los capítulos anteriores hemos realizado una descripción teórica y sistemática de la autoficción cinematográfica para demostrar la utilidad de la perspectiva autoficcional como herramienta de comprensión y análisis de ciertas obras.

Comenzamos por un reconocimiento general de los orígenes y del desarrollo del concepto como instrumento analítico en el ámbito literario; continuamos con la revisión de los antecedentes teóricos de la autoficción en el contexto cinematográfico y, después de adaptar algunos aspectos al lenguaje audiovisual, describimos tres filmes —*Caro diario*, *Husbands and Wives* y *Léolo*— a partir de su condición de autoficciones así como de la tendencia predominante que, como tales, presentaba cada una —biográfica, especular y fantástica—.

Acorde con lo expuesto en las páginas iniciales, diversos rasgos correspondientes a la autoficción habían sido abordados sólo de modo tangencial por teóricos y críticos; pero aún quedaba pendiente una revisión, tanto específica como metódica, de aquello que hemos descrito como una opción creativa definida, en mayor o menor medida, debido a que presenta características que vinculan obras y autores de múltiples lugares y momentos de la historia del cine.

En este punto cabe señalar que las carencias teóricas de la práctica autoficcional no han impedido que ésta se lleve a cabo; sin embargo, sí

demuestran, al tiempo que continúan, la ausencia de un horizonte de expectativas apropiado. Y en ello radica, exactamente, la razón por la cual resultó esencial considerar, sin discriminación, los diferentes contextos de una obra como herramientas de análisis.

Tal como pudimos comprobar, a pesar de hacerlo sólo de un modo rudimentario, en los ámbitos epitextual —avances publicitarios, carteles, entrevistas, conversaciones, correspondencias, diarios íntimos...—, peritextual —portadas, títulos, prefacios, títulos de capítulos, ciertas notas...— e, incluso, textual —en el interior del filme— se encuentran elementos a través de los cuales una autoficción se presenta a sí misma como tal; por lo tanto, puede decirse que textos y paratextos de la autoficción incluyen indicaciones con las que se inaugura un incipiente horizonte de expectativas y, aunque no en todos los casos, gracias a ellos se facilita una comprensión, en cierto sentido, adecuada.

Íntimamente vinculado con lo anterior, y de acuerdo con lo expuesto en la introducción, las citas de referencia bibliográfica fueron, en múltiples ocasiones, incluidas en el texto principal por su consecuente función de fuente primaria y documental en el presente trabajo. En ellas la autoficción cinematográfica aparecía referida, aunque de un modo ciertamente indirecto; entonces, la recuperación y cotejo de dicho material resultó, por un lado, un apoyo para nuestro estudio y, por otro, la comprobación tanto de la carencia de la descripción autoficcional como de su correspondiente utilidad.

De vuelta a lo expresado durante el segundo capítulo, recordemos que, de las cuatro tendencias de la creación autoficcional que Vincent Colonna

describe, aquí sólo retomamos tres³⁷³ para su aplicación al contexto cinematográfico:

- Autoficción biográfica: el autor es siempre el héroe de su historia, el pivote en torno al cual la materia narrativa se ordena; fabula su existencia a partir de datos reales, permanece un poco más cerca de la verosimilitud y acredita su obra con una verdad, al menos subjetiva.
- Autoficción especular: reposa sobre un reflejo, en la obra, del autor o de la obra, y no puede ser concebida sin evocar la metáfora del espejo. El realismo del texto y su verosimilitud, devienen un elemento secundario, y el autor ya no se encuentra forzosamente al centro de la obra; puede ser incluso una silueta, lo importante es que se ubica en una esquina de su obra, desde donde su presencia se refleja como lo haría un espejo.
- Autoficción fantástica: el autor está al centro de la obra como en una autobiografía (es el héroe), pero transfigura su existencia y su identidad en una historia indiferente a la verosimilitud. El doble ficticio deviene un personaje fuera de norma, un puro héroe de ficción. A diferencia de la postura biográfica, ésta no se limita a acomodar la existencia, sino que la inventa; la desviación entre vida y relato es irreductible, la confusión imposible, la ficción de sí, total.

³⁷³ Recordemos que la denominada “autoficción intrusa (o autoral)” no sólo no incluye un personaje que represente al autor en la ficción, sino que además aparece íntimamente ligada a la evidencia del autor presente en su obra, proclamada y analizada como tal desde la “política de los autores”.

Al respecto de la **autoficción biográfica**, nos basamos en la descripción autoficcional de *Caro diario* para observar la introducción del autor, a través de un(os) personaje(s) de ficción, en un filme que combina biografía y creación del autor; en consecuencia, la referencialidad, la honestidad o la verificabilidad de datos del autor devienen meros motivos creativos.

Igualmente, distinguimos que la autoficción biográfica puede apreciarse desde dos enfoques, aquel que va de la obra hacia el autor, o sea, tomando en cuenta el modo en el cual el análisis de la película desemboca en la biografía de una persona, que permanece como referente. O bien, considerando el sentido inverso, partiendo del autor hacia la obra, es decir, del modo en el cual el autor se libera de ciertos límites a través de la labor creadora.

Entonces, el protagonismo del autor en las autoficciones biográficas no radica en su carácter de individuo público, miembro de un movimiento cinematográfico o de un ámbito determinado, sino en su condición de responsable de un relato de ficción en el cual él mismo se ha involucrado y que, en mayor o menor medida, evoca algún aspecto de su vida.

En relación con la **autoficción especular**, a partir de la descripción autoficcional de *Husbands and Wives* vimos que el autor se encuentra representado en la obra por personajes autor(es), e igualmente que la labor creadora de uno aparece reflejada en la(s) del(los) otro(s).

Así pues, señalamos que la consideración de obras según su condición de autoficciones especulares resulta ideal para dejar al descubierto una planificación compleja, estructurada a partir de diversos mecanismos reflexivos, articulados en torno al doble ficticio autor del autor. De este modo,

comprendimos que el autor del filme reflexiona, al tiempo que hace reflexionar, sobre la labor creativa y sobre quién la lleva a cabo.

Cabe subrayar que los motivos de películas susceptibles de ser descritas como autoficciones especulares distan mucho de exponer la vida privada del autor y, más bien, pueden interpretarse como meditaciones que siguen cierta tendencia existencial; dichos filmes expresan, en primera persona, aspectos de la transformadora, tanto como compleja, relación entre la vida y el arte.

En relación con la **autoficción fantástica**, llevamos a cabo la descripción autoficcional de *Léo/lo* para mostrar cómo el autor ha transformado su identidad y su existencia para dar forma a un(os) personaje(s) que habita(n) universo(s) imaginario(s).

Asimismo, observamos que motivos como la alteración de la diégesis o la confusión de identidades del doble ficticio suelen reforzar características de las autoficciones fantásticas; a saber, la posibilidad de enlazar libremente al mundo “real” con el imaginario, así como también a la consideración del autor en su doble papel de responsable y objeto de la creación.

De modo similar a las manifestaciones vinculadas con la mitología creativa, indicamos que los filmes autofccionales con tendencia fantástica se prestan a ser comprendidos a partir de su semejanza con los sueños y con cualquier tipo de viaje interior el cual, una vez finalizado, es exteriorizado y expresado a través de un lenguaje artístico e, igualmente, simbólico.

Ahora bien, retomando lo que hemos dicho en distintas ocasiones sobre lo amplio e inexplorado del ámbito autoficcional en cine, la obra de Jean Cocteau merece una mención aparte; tres de sus películas más personales, *Le sang*

d'un poete, Orphée y Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!, consideradas en particular pero también como la continuación de un mismo discurso, a lo largo de este trabajo pusieron de manifiesto que, desde una perspectiva creativa, la autoficción —a pesar de no ser mencionada como tal— deviene un habitual modo y/o motivo cinematográfico, cuyas particularidades, durante un tiempo, sólo fueron reconocidas en determinadas ocasiones y por algunos interesados.

En *Le sang d'un poète*, Jean Cocteau no aparece en escena. No obstante, su voz y su nombre confirman, desde la diégesis, la identificación entre Cocteau y el protagonista; un representante del autor —interpretado por Enrique Rivero— que pretende la autoría de diversos autorretratos firmados por Cocteau en su faceta de artista plástico. El doble ficticio del autor de *Le sang d'un poete* es, además, un autor que reflexiona en torno a la labor creadora del artista. Cierta búsqueda existencial se inicia cuando la obra del poeta cobra vida, una de sus esculturas convence a éste para que traspase el espejo y penetre, así, en un universo onírico; ahí donde otras referencias a Jean Cocteau se ubicarán, desde el interior del filme, como una extensión de la expresión artística de este polifacético autor y, del mismo modo, evocarán momentos de su juventud difundidos en textos y paratextos³⁷⁴.

³⁷⁴ Por ejemplo, Dargelos deviene un motivo recurrente en la obra de Cocteau que, de modo simultáneo, coincide con algunos datos de su biografía.

En *Les enfants terribles*, Cocteau escribe: “A la sortie du lycée Condorcet, Paul est terrassé par une boule de neige lancée par son idole, Dargelos, le coq du collège. Trop Dargelos, le coq du collège.” (Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, Broché, París, 1967).

En *Opium. Journal d'une désintoxication* expresa, recordando *Les enfants terribles*: “La boule de neige de Dargelos était une boule de neige très dure... Je ne savais que le livre s'ouvrait sur une boule blanche, se fermait sur une boule noire, et que Dargelos envoyait les deux.” (Jean, *Opium. Journal d'une désintoxication*, p. 268)

En el capítulo “Perfil humano”, del libro *Orphée y el cine de Jean Cocteau*, puede leerse: “Jean fue mal alumno del Liceo Condorcet...”. (Carlos Fernández Cuenca, *Orphée y el cine de Jean Cocteau*, Cineclub Pamplona, Pamplona, 1952)

Y, en *Le sang d'un poète*, Dargelos, “le coq de la classe”, lanza una bola de metal cubierta de nieve a uno de sus compañeros de colegio.

Por su parte, *Orphée* deviene una interpretación libérrima del mito de Orfeo, el poeta entre los poetas, ubicada en el París contemporáneo a Jean Cocteau, quien, en esta ocasión, también permanece detrás de la cámara; sin embargo, su presencia en la ficción de nuevo resulta indiscutible. Como en *Le sang d'un poète*, la obra plástica de Cocteau se muestra en escena e, igualmente, el autor diseña para sí mismo un papel sólo situado en la banda sonora; una voz que los personajes escuchan a través de una enigmática radio y que, de modo simultáneo, cumple la función de narrador heterodiegético del filme.

Con *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* Jean Cocteau se despidió del cine —“Voici le lègue d'un poète, aux jeunesses successives qui l'ont toujours soutenu”—. Esta vez su papel en el mundo diegético del filme aparece en primer plano; no sólo es el protagonista, sino que éste se asume a sí mismo como autor y personaje de la película en la cual se halla sumergido —“Mon film n'est pas autre chose qu'une séance de streap tease, consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue.”—. *Le testament d'Orphée* se vincula con otras manifestaciones artísticas de Jean Cocteau —su obra plástica y *Orphée* (tanto la película como la obra de teatro homónima)—, así como también con su mundo “real”; algunos de sus amigos —Luis Miguel Dominguín, Serge Lifar, Pablo Picasso, Françoise Sagan, Annette y Roger Vadim— se representan a sí mismos y acompañan al poeta, el doble ficticio autor de Jean Cocteau, en el momento de su muerte.

Desde nuestra perspectiva, en *Le testament d'Orphée* ciertos principios esenciales de la autoficción cinematográfica se encuentran descritos —“Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de montrer en outre, avec la

rigueur du réalisme, les fantasmes de l'irréalité.”— y, al mismo tiempo, meditadamente desarrollados.

Le Testament d'Orphée n'a rien à voir avec les rêves. Il emprunte au rêve son mécanisme, c'est tout. Car la réalité du rêve nous place dans des situations et des intrigues qui ne nous surprennent pas, malgré leur absurde magnificence. Nous les subissons sans la moindre surprise, et si la magnificence tourne au tragique, nous n'avons aucune possibilité de la fuir, sauf par le réveil, lequel n'est pas à nos ordres. Le film permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve, et il faut que ce rêve, qui n'en est pas un, mais une réalité transcendante, ne permette pas au spectateur de se réveiller, c'est-à-dire de quitter notre univers pour le sien, car alors il s'ennuiera autant que ceux à qui nous racontons un de nos rêves. Voilà où la difficulté commence...³⁷⁵

Al respecto de la obra de Jean Cocteau, también cabe mencionar que las reelaboraciones del mito de Orfeo resultan reveladoras en lo que a la descripción autoficcional se refiere. A partir de ellas, Cocteau realiza una profunda reflexión sobre la importancia del discurso artístico como antecedente del mito, vínculo por excelencia entre un individuo y su entorno; un entorno que se extiende más allá de los hombres y de la “realidad”.

Jean Cocteau se apropia de un tema de la mitología clásica, lo desarrolla y lo combina con personajes y situaciones, “reales” e imaginarios; el resultado final es un complejo discurso que, expresado en diferentes momentos y a través de múltiples soportes estéticos, puede comprenderse, en conjunto, como la mitología personal de Jean Cocteau.

Así pues, como en el caso de gran cantidad de películas mencionadas en la parte final de los pasados tres capítulos —tercero, cuarto y quinto—, la descripción autoficcional de *Caro diario*, *Husbands and Wives* y *Léolo*, al igual que de una parte de la obra cinematográfica de Jean Cocteau, descubre ejes

³⁷⁵ Jean Cocteau, “Notes sur le *Testament d'Orphée*” en *Cahiers du cinéma* núm. 108, junio de 1960, p. 5.

interpretativos, principios creativos y motivos narrativos que permiten comprender dichos filmes como manifestaciones vinculadas con la mitología, en las cuales la figura del autor se multiplica para subrayar aspectos de su propio oficio y, al mismo tiempo, contribuir a la comprensión de sus creaciones.

A través de diversos mecanismos y de sus correspondientes dobles ficticios, Jean Cocteau se describe a sí mismo como el creador o responsable de *Le sang d'un poete*, *Orphée* y *Le testament d'Orphée*, así como también lo hace Nanni Moretti de *Caro diario*; Woody Allen de *Husbands and Wives* y Jean-Claude Lauzon de *Léolo*. O sea, a través de su doble ficticio el autor se ubica explícitamente como un interlocutor interesado en hacer de sus películas manifestaciones de carácter individual y, en diferente medida, personal.

Jean Cocteau, Nanni Moretti, Woody Allen y Jean-Claude Lauzon, entre muchos otros autores, diseñan personajes inspirados en su propia identidad y, por medio de las transformaciones que experimentan ellos mismos en sus ficciones, ponen a la labor creadora en primer plano; en consecuencia, también se subraya que el papel del autor es eso, un papel, o sea, que Cocteau, Moretti, Allen y Lauzon pueden considerarse personajes tan ficticios como la ficción, “enteramente alimentada y poblada por elementos procedentes de la realidad, materiales o espirituales”.

Entonces, la importancia del contexto paratextual se confirma por su utilidad como herramienta para comprender con mayor amplitud una obra; el conocimiento de los diversos antecedentes —biográficos y/o creativos— incluidos en ficciones como las de Cocteau, Moretti, Allen o Lauzon, ayuda a profundizar en el sentido del énfasis que los autores de autoficciones ponen en ciertos motivos narrativos.

- París en la obra de Cocteau; Roma en la de Moretti; Manhattan en la de Allen; Montreal en la de Lauzon.
- El contexto artístico de Cocteau; el linfoma de Hodking de Moretti; la relación de la prensa con Allen y con su obra; André Petrowski en la vida de Lauzon.
- El mito de Orfeo en *Le sang d'un poète*, *Orphée* y *Le testament d'Orphée*; los recorridos a través de barrios, islas y médicos en *Caro diario*; el diálogo con el *cinéma vérité* y con los *reality shows* en *Husbands and Wives*; los sueños y las fantasías en *Léolo*.

Por otro lado, la descripción autoficcional de películas como el ciclo órfico de Cocteau, *Caro diario*, *Husbands and Wives* y *Léolo* remite a la mitología, expresión simbólica de experiencias personales en íntima relación con el origen de la creación artística, y, al mismo tiempo, descubre un considerable despliegue de manifestaciones contemporáneas, cuya interpretación directa y sistemática revela una carencia sólo al respecto de la teoría, en este caso, cinematográfica.

Asimismo, los filmes susceptibles de ser considerados por su carácter autoficcional, incluyen señales sobre su propia elaboración en diversos niveles de la diégesis; se trata de señales que exhiben, simultáneamente, una correspondiente forma de comprenderlos.

- En *Le testament d'Orphée* el doble ficticio de Jean Cocteau expresa al iniciar el filme: "Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de montrer en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantômes de l'irréalité."

- En *Caro diario* el doble ficticio de Nanni Moretti dice al principio del capítulo “Medici”: “Caro diario, ho tenuto le ricette accumulate in un anno e anche gli appunti che prendevo quando incontravo i medici quindi nulla di *questo* capitolo è inventato: prescrizioni, incontri con i medici, conversazioni con loro.”
- En *Husbands and Wives* el doble ficticio personaje de Woody Allen explica al hablar de su novela: “I’m exaggerating for comedy... I’m deliberately distorting it...”
- En *Léolo* el doble ficticio de Jean-Claude Lauzon comenta: “J’avais commencé à écrire tout ce qui me passait par la tête. Ma famille était devenue les personnages d’une fiction, et j’en parlais comme des étrangers.”

Es decir, tanto ciertos antecedentes o filiaciones como algunas “instrucciones de uso” de estas obras permanecen en su interior, en estado latente, hasta que se descifran como motivos recurrentes de una práctica creativa, la autoficción.

Cabe subrayar que nuestro trabajo sobre el concepto de autoficción como herramienta de comprensión y análisis ha servido para dejar al descubierto su fecundidad; no obstante, diversas posibilidades de aplicación se han quedado en el camino. A modo de ejemplo, podemos mencionar la observación de otras formas de autoficción cinematográfica, como sería la construcción que un actor hace de personajes vinculados con aspectos de su propia identidad —como Mia Farrow o Diane Keaton—; o el caso de directores que parten de guiones escritos por otros para realizar filmes, protagonizados por ellos mismos, entre los cuales se mantiene cierta continuidad respecto al personaje

interpretado por el director —como Clint Eastwood—; o la realización de documentales en primera persona —como Michael Moore—.

En conclusión, aunque apenas ha comenzado a estudiarse con profundidad, la descripción autoficcional se descubre como una herramienta que multiplica las posibilidades de análisis y comprensión de obras cinematográficas que, al igual que la mitología, señalan a la labor creativa como una llave que permite al autor vincularse con un universo cuyo límites son ficticios y, por tanto, resultan siempre relativos.

El ojo del artista, como ha dicho Thomas Mann, tiene una forma mítica de ver la vida; por tanto, al reino mitológico —el mundo de los dioses y los demonios, el carnaval de sus máscaras y el curioso juego del “como si” en el que el festival de los mitos vivos anula todas las leyes del tiempo, permitiendo a los muertos volver a la vida y el “érase una vez” se convierte en el presente actual— debemos aproximarnos y mirarlo por primera vez con los ojos de un artista.

Joseph Campbell

VII. BIBLIOGRAFÍA

-, "Autobiographie & Autofiction", dossier de *Page* núm. 52, junio-julio-agosto de 1998.
-, "Autobiographie et cinéma", dossier de *La Faute à Rousseau* núm. 22, Association pour l'Autobiographie, Ambérieu-en-Bugey, octubre de 1999.
-, "Autobiographie et fiction", dossier de *La Faute à Rousseau* núm. 27, Association pour l'Autobiographie, Ambérieu-en-Bugey, junio de 2001.
-, "Entretien avec François Truffaut" en *Cahiers du cinéma* núm. 190, mayo de 1967.
-, "Joel Coen, Nanni Moretti. Avant-premières cannoises" en *Positif*, mayo de 1994.
-, "L'écriture du Je au cinéma" dossier de la *Revue belge du cinéma* núm. 19, primavera de 1987.
-, "Léolo" en *Positif* núm. 378, julio de 1992.
-, "Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction", dossier de *Magazine littéraire* núm. 409, mayo de 2002.
-, "Woody Allen" en *Positif* núm. 382, diciembre 1992.
-, Autofiction en question, Rennes 2, www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/0.html
-, Autopacte, site proposé par Philippe Lejeune, www.autopacte.org
-, Cambridge Advanced Learner's Dictionary en www.dictionary.cambridge.org

-, Diccionario de la Lengua Española, 23ª edición en www.rae.es
-, Fabula, la recherche en littérature en www.fabula.org
-, Nota sobre *Mazel Tov ou le Mariage* de Claude Berri, en *Cahiers du cinéma* núm. 205, octubre de 1968.
-, Página del Ministerio del Interior de España, www.mir.es
- ABENSOUR, Liliane, “Écritures du moi” en *Trans Revue de Psychanalyse* núm. 9, *L’artefact*, Montréal, 1998.
- ADORNO, Theodor W. y Hanns Eisler, *El cine y la música*, Editorial Fundamentos, 1976.
- ALBERCA, Manuel “La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española? en *Autobiografía y literatura árabe*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.
- ALBERCA, Manuel, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en *Cuadernos del CILHA*, Revista del Centro interdisciplinario de literatura hispanoamericana, núms. 7-8, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005-2006.
- ALBERCA, Manuel, “El pacto ambiguo” en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* núm. 1, Barcelona, enero de 1996.
- ALBERCA, Manuel, “En torno a la autoficción” en *Boletín de la Unidad de Estudios biográficos* núm. 5, Universidad de Barcelona, septiembre de 2001.
- ALBERCA, Manuel, “Entrevista con Philippe Lejeune” en *Cuadernos hispanoamericanos* núms. 649-650, julio-agosto de 2004.
- ALBERCA, Manuel, “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción” en *Autobiografía en España: un balance*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Visor Libros, Madrid, 2001.
- ALBERCA, Manuel, “La recepción periodística de las obras autobiográficas” en *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 26, núm. 2, 2003.
- ALLARD, Laurence, “Blogs et Kino Blog comme technologies du soi: vers une conceptualisation polyphonique et polymachinique des identités digitalisés,” Maître de conférences, Université Lille 3, diciembre,

2004.

ALLEN, Woody y Stuart E. Hample, *Non-Being and Somethingness. (Selections from the Comic Strip Inside Woody Allen*, Random House, New York, 1978.

ALLEN, Woody, *The illustrated Woody Reader*, traducción de Alejandro Pérez Viza, Ediciones B, Córdoba, 1993. [*The Illustrated Woody Reader*, Random House, New York, 1966]

ALLEN, Woody, *Without feathers*, Elm Tree Books, London, 1976.

ALPIGIANO, Jean-Luc, "L'ordre et le désordre des mémoires. André Bazin, Chris Marker, Alain Resnais et *L'espèce humaine*" en *Cahiers du cinéma* núm. hors-série "Nouvelle Vague", 1997.

AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, Press Universitaires de France, París, 1998.

ARFUCH, Leonor, "Cultura y crisis: intersecciones" en *Argumentos* núm. 3, diciembre de 2003.

ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

ARIÈS, Philippe y Georges Duby (comps.) *Historia de la vida privada volumen 5. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, Madrid, Taurus, 1989.. [*Histoire de la vie privée. Tome V. De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Seuil, París, 1987]

ARNAUD, Claude, *Qui dit je en nous?*, Grasset, París, 2006.

ARNAUD, Philippe, "Le point de réel" en *Cahiers du cinéma* núms. 371-372, mayo de 1985.

ASLAN, Odette, *El actor en el siglo xx. Evolución de la técnica. Problema ético*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

AUMONT, Jacques y Jean-Pierre Oudart, "La 'grande misère' du cinéma français" en *Cahiers du cinéma* núm. 233, novembre de 1971.

AUMONT, Jacques, "Le cinéma de papa" en *Cahiers du cinéma* núm. 229, mayo de 1971.

AUMONT, Jacques, et. al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, traducción de Nuria Vidal, Editorial Paidós, Barcelona,

2002. [*Esthétique du film*, Éditions Fernand Nathan, 1983]

AUMONT, Jacques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, traducción de Carles Roche, Paidós Comunicación 155 Cine, Barcelona, 2004. [*Les théories des cinéastes*, Éditions Nathan–Université, París, 2002]

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958. [*L'Air et les songes*, 1943]

BAECQUE, Antoine de (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, traducción de Mariana Miracle, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003. [*La politique des auteurs. Les textes*, Cahiers du Cinéma, París, 2001]

BAECQUE, Antoine et Charles Tesson, “La Nouvelle Vague en question”, editorial de *Cahiers du cinéma* núm. hors-série “Nouvelle Vague”, 1997.

BAECQUE, Antoine, “Ligne de coke et pic à glace” en *Cahiers du cinéma* núm. 457, junio de 1992.

BAILEY, Peter J., *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2001.

BAIZ QUEVEDO, Frank (ed.), *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, Ediciones Comala y Fundación Cinematec Nacional de Venezuela, Caracas, 2004.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990.

BARAT, François, “Lever la caméra sur soi” en “Le corp exposé” en *Vértigo* núm. 15, París, noviembre de 1996.

BARROS, Carolyn y Ann Arbor, *Autobiography: narrative of transformation*, The University of Michigan Press, 1998.

BARTHES, Roland, “La mort del auteur” en *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, París, 1984.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, París, 1973.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, traducción de Julieta Sucre, Kairós, Barcelona, 1978. [*Roland Barthes par Roland Barthes*,

Éditions du Seuil, París, 1975]

BAUDRILLARD, Jean et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Descartes et Cie, París, 1994.

BAUDRILLARD, Jean *et. al.*, *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, traducción de Jordi Fibla, Kairós, Barcelona, 1985.

BAUDRILLARD, Jean, *El otro como sí mismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988. [*L'Autre par lui-même*, Galilée, París, 1987]

BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión vital*, traducción de Alberto Jiménez Rioja, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2002. [*The vital illusion*, Columbia University Press, 2000]

BEAJOUR, Michel, *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*, París, Éditions du Seuil, 1980.

BEAUVAIS, Yann, Jean-Michel Bouhours et Isabelle Ribadeau Dumas, *Le je filmé*, Centre Georges Pompidou, París, 1995.

BÉGHIN, Cyril, "Le fil de Marianne" *Saraband* d'Ingmar Bergman en *Cahiers du cinéma* núm. 596, diciembre de 2004.

BELLOUR, Raymond, "Autoportraits" en *Communication* 48, Vidéo, París, 1988.

BERGALA, Alain (coord.), *Je est un film*, Port-de-Vallée, Association des Cinémas de l'ouest pour la recherche, París, 1998.

BERGALA, Alain et Marc Chevré, "L'enjeu-scénario", editorial de *Cahiers du cinéma* núms. 371-372, mayo de 1985.

BERGALA, Alain, "L'homme-cinéma" en *Cahiers du cinéma* núm. 368, noviembre de 1984.

BERGALA, Alain, "Strictement personnel" en *Cahiers du cinéma* núm. 376, octubre de 1985.

BERGSON, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, traducción de Miguel González Fernández, Editorial Tecnos, Madrid, 1996 [*Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932]

BERNADET, Caroline, *La autorrepresentación en la pintura de Picasso*, Mémoire de maîtrise, Université Blaise Pascal, Clermont, Ferrand, 2000.

BERNARDINIS, Flavio De, "La filosofía del piacere. La Sacher a ciclo continuo:

dalla produzione alla visione". Entrevista a Nanni Moretti" en *Segnocinema* núm. 53, enero-febrero de 1992.

BERNARDINIS, Flavio De, *Nanni Moretti, Il castoro cinema*, Milano, 2001.

BIAMONTE, Francesco y Pierre Lepori, "entrevista realizada a Philippe Lejeune" en ocasión de la "Nuit du journal intime", realizada en Ginebra el 11 de febrero de 2006, www.culturactif.ch/invite/lejeuneprint.htm

BIETTE, Jean-Claude, "Girlfriends, caméra, Je" en *Cahiers du cinéma*, núm. 294, noviembre de 1978.

BIZOUARD, Élisabeth, *Le cinquième fantasme. Autoengendrement et impulsion creatrice*, París, Presses Universitaires de France, 1995.

BJÖRKMAN, Stig, "Bonjour Monsieur Allen", traducido del sueco por Godfried Talboon, en *Cahiers du cinéma* núm. 462 diciembre, 1992.

BJÖRKMAN, Stig, *Woody Allen on Woody Allen, in Conversation With Stig Björkman*, Grove Press, 1995.

BJÖRKMAN, Stig, *Woody por Allen*, traducción de Marta Heras y Carlos Trueba, Plot Ediciones, Madrid, 1995. [*Woody Allen on Woody Allen, in Conversation With Stig Björkman*, Grove Press, 1995]

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2000.

BLÜHER, Karl A., "La crítica literaria en Valéry y Borges" en *Revista Iberoamericana* núms. 135-136, abril-septiembre de 1986.

BONAFOUX Pascal, (ed.), *Moi! Autoportraits du XX^e siècle. Catalogue de l'exposition*, préfacé par Jorge Semprun, Editorial Skira, París, 2004.

BORDWELL David y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*, traducción de Antonio López Ruíz, Paidós Comunicación 68 Cine, Barcelona, 1995. [*Film Art: An Introduction*, 1979]

BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, traducción de Pilar Vázquez Mota, Paidós Ibérica, Barcelona, 1996. [*Narration in the fiction film*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1985]

BOREL, Jacques, *Propos sur l'autobiographie*, Champ Vallon, Seyssel, 1994.

- BORGES, Jorge Luis, *El hacedor*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- BORGES, Jorge Luis, *Libro de sueños*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1976.
- BOUCHARD, Denis y Lucie Hotte “Le public et la critique: le difficile récit de la réception” en *Cinemas* 6 núms. 2-3, primavera de 1996.
- BRANIGAN, Edward, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, prólogo de David Bordwell, Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1984.
- BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, edición preparada por Werner Hecht, Ediciones Península, Barcelona, 1973. [*Schriften zur Literatur und Kunst*, Suhrkamp Verlag de Frankfurt am Main, 1967]
- BRODE, Douglas, *Las películas de Woody Allen*, traducción de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, Odín Ediciones, Barcelona, 1993. [*The Films Of Woody Allen*, Virgin Books, United Kingdom, 1990]
- BRODSKI, Bella and Celeste Scherick (eds.), *Life/lines: Theorizing women's Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.
- BRUSS, Elisabeth, “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film” in James Olney (ed) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980.
- BRUSS, Elisabeth, *Autobiographical acts: The changing situation of a literary genre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.
- CALATAYUD, Agnés, “Cinéma in the first person: Sabine Franel's” en *Studies in French Cinema*, vol. 3, núm. 3, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, edición de Ángel L. Cilveti, Biblioteca Anaya/Autores Españoles, Salamanca, 1970.
- CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de dios. Mitología creativa*, versión española de Belén Urrutia, Alianza Editorial, Madrid, 1991. [*The Masks of God: Creative Mythology*, 1959]
- CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*, versión española de Isabel Cardona, Alianza Editorial, Madrid, 1991. [*The Masks of God: Primitive Mythology*, 1959]
- CANTIN, Annie “Les écritures intimes aux frontières du réel ou une littérature du vrai est-elle possible?” en

- CARNEY, Ray, *Cassavetes por Cassavetes*, traducción de Daniel Najmías, Anagrama, 2004. [*Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber Ltd, New York, 2001]
- CARRIÈRE, Jean-Claude, “Les aventures du sujet” en *Cahiers du cinéma* núms. 371-372, mayo de 1985.
- CASETTI, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 1991.
- CASETTI, Francesco, *Teorías del cine. 1945-1990*, traducción de Pepa Linares, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000. [1ª edición en Gruppo Editoriale Fabbri, Milán, 1993]
- CATELLI, Nora *El espacio autobiográfico*, Editorial Lumen, Barcelona, 1991.
- CHABROL, Claude, *Cómo se hace una película*, traducción de Carlos Barbáchano, Alianza Editorial, 2004. [*Comment faire un film*, Éditions Payot & Rivages, 2003]
- CHARTIER, Jean-Pierre, “Le cinéma à la première personne”, *Revue du cinéma* núm. 4, enero de 1947.
- CHEVRIE, Marc, “Le danseur et son double” en “*Ginger e Fred* de Federico Fellini” en *Cahiers du cinéma* núm. 380, febrero de 1986.
- CHIANTARETTO, Jean-François *De l’acte autobiographique*, Champ-Vallon/PUF, París, 1995.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *L’écriture de soi peut-elle dire l’histoire?: actes du colloque organisé par la BPI, Centre Pompidou*, París, 2001.
- CHION, Michel, “Entretien avec Marcello Mastroianni” en “*Ginger e Fred* de Federico Fellini” en *Cahiers du cinéma* 380, febrero de 1986.
- CHIRICO, María M., *El retorno de lo biográfico: los relatos de vida*, Buenos Aires, 1992.
- CIMMINO, Franco, *Vida cotidiana de los egipcios*, traducción de M. García Viñó Editorial Edaf, Madrid, 1991 [*Vita quotidiana degli egizi*, Milano, 1998].
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Siruela, Barcelona,

1997.

CLARA, Dirk, *Les mondes parallèles de Woody Allen*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, New Orleans, 2002.

COCO, Giuseppe, *Nanni Moretti: cinema come diario*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2006.

COCTEAU, Jean, *La difficulté d'être*, Editions du Rocher, Monaco, 2003.

COCTEAU, Jean, "Notes sur le *Testament d'Orphée*" en *Cahiers du cinéma* núm. 108, junio de 1960.

COCTEAU, Jean, *Les enfants terribles*, Broché, París, 1967

COCTEAU, Jean, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Stock, París, 1999. [Opium. Journal d'une desintoxication, 1930]

COLAIZZI, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Ed. Episteme, Valencia, 1995.

COLLI, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, traducción de Carlos Manzano, Tusquets Editores, Barcelona, 1977 [La nascita della filosofia, Adelphi, Milano, 1975].

COLÓN PERALES, Carlos, *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*, Facultad de ciencias de la información, Universidad de Sevilla, Editorial Alfar, 1993.

COLONNA, Vincent, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Tristram, París, 2004.

COLONNA, Vincent, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, tesis inédita, Doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 1989. <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>

COMOLLI, Jean-Louis, nota sobre *Le Pistonné* de Claude Berri, en *Cahiers du cinéma* núm. 222, julio de 1970.

COMPANY, Juan Miguel et.al., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Ediciones Textos 2, Filmoteca, Valencia, 1988.

COMPANY, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*, Cátedra, Madrid, 1999.

COMUZIO, Ermanno, "Entrevista con Nanni Moretti" en *Cineforum* núm. 329,

noviembre de 1993.

COURSODON, Jean-Pierre, "Maris et Femmes. Manhattan melodrama", en *Positif* núm. 382, diciembre de 1992.

CREED, Barbara, "Film and psychoanalysis" en *Film Studies Critical Approaches*, Edited by John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford Univ Press, 2000.

CRUCIANI, Mariella, "Da Michele a Nanni: un itinerario psicoanalitico nel cinema di Moretti" en *Cinecritica*, anno V núm. 17, enero-marzo de 2000.

CURRY, Renée R. (ed.), *Perspectives on Woody Allen*, G.K.Hall & Co, New York, 1996.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, París, 1977.

DANEY, Serge y Jean-Pierre Oudart, "Travail, lecture, jouissance" en *Cahiers du cinéma* núm. 222, julio de 1970.

DAUMAS, François, *La civilization de l'Égypte pharaonique*, Arthaud, Francia, 1971.

DELEUZE, Gilles, "Infranzia e autobiografía: trasmettere (la propria) storia", *mimeo*, 1992.

DELEUZE, Gilles, conferencia "Image Mouvement Image Temps. Leibniz (Foucault, Blanchot, Cine)", 1983. www.webdeleuze.com

DELEUZE, Gilles, conferencia "Image Mouvement Image Temps. Propositiones sobre el cine. Bergson", 1983. www.webdeleuze.com

DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Paidós, Barcelona, 1987. [*L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit, París, 1985]

DELORME, Stéphane, "Exponer a Cocteau, cinematográficamente". Extracto de la entrevista a Dominique Païni, comisario de la exposición *Cocteau, al filo del siglo* en el Centro Pompidou de París", *Cahiers du cinéma* núm. 582, septiembre de 2003.

DERRIDÁ, Jacques, "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1987. ["Signature, Event, Context", A communication to the Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Montreal, 1971]

- DERRIDÁ, Jacques, *De la gramatología*, S.XXI, México, 1998. [*De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, París, 1967]
- DETASSIS, Piera (cura), *Caro diario*, Edizioni del Centro Studi Lipari, 2002.
- DOMARCHI, Jean y Jean-Louis Laugier, "Entretien avec Jean Cocteau" en *Cahiers du cinéma* núm. 109, julio de 1960.
- DORT, Bernard, "Pour une critique brechtienne du cinéma" en *Cahiers du cinéma* núm. 114, diciembre de 1960.
- DOUBROVSKY, Serge "Analyse et Autofiction" en Jean-François Chiantaretto (dir) *Écriture de soi et psychanalyse*, L'Harmattan, París, 1996.
- DOUBROVSKY, Serge, "Autobiographie/vérité/psychanalyse" en *L'Esprit créateur*, núm. 3, Johns Hopkins University Press, Minnesota, 1980.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Galilée, París, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, Université Paris X, 1993.
- DUBOIS, Jean, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, París, 1973.
- DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalés*, Éditions Gallimard, París, 1966.
- DUMARTY, Hélène, "Le mythe dans l'oeuvre de Jean Cocteau. La rencontre d'un signe et d'une intention" en Albert Mingelgrün, *Jean Cocteau*, Editorial de l'Université de Bruxelles, 1989.
- EAKIN, Paul John, *Fictions in autobiography: studies in the art of self inventions*, Princeton University Press, 1985.
- EAKIN, Paul John, *Touching the world reference in autobiography*, Princeton University Press, 1992.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Lumen, Barcelona, 1977.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona, 1988.
- ELIADE, Mircea, *La prueba del laberinto*, Ediciones Cristiandad S. L., Madrid, 1980.
- ESPINOSA ALARCÓN, Andrés, "Introducción" en *Luciano, Obras I*, traducción

- general de José Alsina Clota, Editorial Gredos, Madrid, 1981.
- EVERETT, Wendy, "The autobiographical eye in European film" en *Europa* núm. 1, England, 1996. www.intellectbooks.com/europa/index.htm
- FAJARDO FAJARDO, Carlos "Hacia una estética de la cibercultura" en *Espéculo*, revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Orphée y el cine de Jean Cocteau*, Cineclub Pamplona, Pamplona, 1952.
- FIESCHI, Jean-André, "L'irréel du présent" en *Cahiers du cinéma* núm. 197, diciembre de 1967-enero de 1968.
- FLORESCANO, Enrique, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, Santillana Ediciones Generales, Taurus, México, 2004.
- FONT, Domènec, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Paidós, Barcelona, 2002.
- FONTE, Jorge, *Woody Allen*, Editorial Cátedra, Madrid, 1998.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Pleins Feux, Ottawa, 2001.
- FOREST, Philippe, *Le Roman, le Réel et autres essais*, Cécile Defaut, Nantes, 2006.
- FOUCAULT, Michel, "L'écriture de soi" en *Dits et écrits*, 1954-1988, Gallimard, París, 1994.
- FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?" en *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía* núm. 62-63, Librairie Armand Colin, París, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. Tomo III. La inquietud de sí*, Traducción de Ulises Guiñazú, Siglo XXI, Madrid, 1978-1987. [*Histoire de la sexualité, vol. 3: Le souci de soi*, Gallimard, París, 1984]
- FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*, México, Barcelona, Paidós, 1988. [*Le souci de soi*, Gallimard, París, 1984]
- FRAIGNEAU, André, "Situation du Testament d'Orphée" en *Cahiers du cinéma* núm. 106, abril de 1960.

- FRIEDMAN, Regine-Mihal, "Autobiography and postmemory" en *Zwischen-Bilanz: Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, Universität Konstanz, Alemania, 2002. www.uni-konstanz.de/paech2000/
- FRODON, Jean-Michel, "Après le spectacle" sur *Saraband* d'Ingmar Bergman en *Cahiers du cinéma* núm. 596, diciembre de 2004.
- FRODON, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen*, traducción de Miguel Salazar, Ediciones Paidós, 2002. [*Conversation avec Woody Allen*, Plon, París, 2000]
- GAETANO, Roberto De, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni Editore, Roma, 1999.
- GAETANO, Roberto De, *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Lindau, Torino, 2002.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, París, 2004.
- GASPARINI, Philippe, Vincent Colonna et Serge Doubrovsky, "L'autofiction en procès?", débat dans *Le Magazine littéraire* núm. 440, marzo de 2005.
- GAUSS, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Editorial Península, Barcelona, 2000.
- GENETTE, Gérard, "Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, París, 1972.
- GENETTE, Gérard, "Du texte à l'oeuvre" en *Figures IV*, Seuil, París, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, París, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure a la fiction*, Seuil, París, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, traducción de Carlos Manzano, Ediciones Reverso, Barcelona, 2006 [Métalepse, Seuil, París, 2004]
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus Alfaguara, Madrid, 1989.

[Palimpsestes, Seuil, París, 1962]

GENETTE, Gérard, *Umbrables*, Editorial Siglo XXI, México, 2001. [*Seuils*, Éditions du Seuil, París, 1987]

GENON, Arnaud, "Autofiction ou "roman faux"?" en Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert: "L'entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, París, octubre de 2001.

GILI, Jean A., "Entretien avec Nanni Moretti. 'Le plaisir de raconter plus librement'" en *Positif*, mayo de 1994.

GILI, Jean A., "Nanni Moretti. 'Des films pour exorciser mes obsessions'. Entretien avec Nanni Moretti" en *Positif* núm. 311, enero de 1987.

GILI, Jean A., "Nanni Moretti. Sans provoquer les spectateurs de droite, sans même choyer ceux de gauche*" en *Positif* núm. 448, junio de 1998.

GILI, Jean A., *Nanni Moretti*, Gremese Editore, Roma, 2006 [*Nanni Moretti*, Editions Gremese, 2001]

GILSON, René *Jean Cocteau*, Cinema d'aujourd'hui Éditions Seghers, París, 1964.

GIRGUS, Sam B., *El cine de Woody Allen*, traducción de Francisco López Martín, Akal Ediciones, Madrid, 2005. [*The films of Woody Allen*, second edition, The Press Syndicate of the University of Cambridge, 2002]

GITTINGS, Christopher E., "Narrating Nations/Ma(r)king differences" en *Canadian National Cinema*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2002.

GODARD, Jean-Luc, *Godard por Godard*, Barral, Barcelona, 1969 [*Godard par Godard*, Cahiers du Cinéma, 1985].

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y Amaya Ortiz de Zárate, Léolo, *la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Contraluz-libros de cine (CC), Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000.

GREIMAS, A. J., *Semántica estructural: investigación metodológica*, traducción de Alfredo de la Fuente, Gredos, Madrid, 1976. [*Sémantique structurale*, Larousse, París, 1966]

GRIGORIADU, Teodora, "Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII-XVII)" en *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos*

e indoeuropeos, vol. 13, Madrid, 2003.

GUERAND, Jean-Philippe, *Woody Allen*, Rivages, Marseille, 1989.

GURAL MIDGAL, Anna, "Léolo de Jean-Claude Lauzon, ou la vie est un songe" en *ViceVersa* núm. 39, octubre-noviembre de 1992.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1. Les Écritures du moi*, Odile Jacob, París, 1991.

HABERMAS, Jürgen, *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*, Paidós, 2003. [*Erläuterungen zur Diskursethik*, Frankfurt, 1991]

HABERMAS, Jürgen, *Textos y contextos*, Ariel, 1996. [*Texte und Kontexte*, Frankfurt, 1991]

HANDLING, Piers and Pierre Véronneau, eds., *Self Portrait: Essays on the Canadian and Quebec Cinemas*, Canadian Film Institute, Ottawa, 1980.

HEBERT, Isabelle, *Lauzon/Lauzone. Portrait du cineaste J-C Lauzon*, Stanke, Montréal, 2002.

HIRIART, Hugo, *Sobre la naturaleza de los sueños*, Ediciones Era, México, 1999.

HÖLSE, Vittorio, Woody Allen. *Filosofía del humor*, traducción de Carlos Fortea, Ensayo Tusquets Editores, Barcelona, 2002. [*Woody Allen. Versuch über das Komische*, Verlag C.H. Beck, Munich, 2001]

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin/VUEF, París, 2003.

HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, New York, London, 1988.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Methuen, New York, London, 1984.

HUTCHEON, Linda, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Oxford University Press, Toronto, 1989.

ISER, Wolfgang, "The Reading Process: A Phenomenological approach" en *New Literary History* núm. 3, 1972.

ISHAGHPOUR, Youssef, *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir* / ,La

Différence, París, 1986.

JARVIE, Ian, "Woody Allen and the Search for Moral Integrity" en *Philosophy of the Film. Epistemology, ontology, aesthetics*, York University, Toronto, 1987.

JEAN, Marcel, "Québec, 1980/1992. Un cine de la precariedad" en *Canada, un cine diferente*, traducción de María Dolores Morán, 38 Semana de cine, Valladolid, 1993. [*Les cinémas du Canada*, 1992, París]

JEANNELLE, J.-L. y C. Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007.

JENNY, Laurent, *Méthodes et problèmes. L'autofiction*, Departamento de Français moderne-Université de Genève, Edition: Ambroise Barras, 2003-2004.
www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/

JODOROWSKY, Alejandro y Marianne Costa, *La vía del Tarot*, Siruela, Barcelona, 2006.

JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, Editorial Siruela, España, 2003.

JOUSSE, Thierry "John Cassavetes. La force de vie" en *Cahiers du cinéma* núm. 417, marzo de 1989.

JOUSSE, Thierry y Nicolas Saada, "Entretien avec Nanni Moretti" en *Cahiers du cinéma* núm. 479-480, mayo de 1994.

JOUSSE, Thierry, "Le cinéma en observation" en en *Cahiers du cinéma* núm. 481, junio de 1994.

JOUSSE, Thierry, "Le corps du défi" en *Cahiers du cinéma* núm. 426, diciembre de 1989.

JOUSSE, Thierry, "Léolo" en *Cahiers du cinéma* núm. 457, junio de 1992.

JOUSSE, Thierry, "Moretti ou Berlusconi" en en *Cahiers du cinéma* núm. 479-480, mayo de 1994.

JOYARD, Olivier et Jérôme Larcher, "Nanni Moretti. La voie grave" en *Cahiers du cinéma* núm. 557, mayo de 2001.

JOYARD, Olivier, "Le 'je' a changé" en *Cahiers du cinema* núm. 437, noviembre de 1990.

- JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escolar Bareño, Editorial Aguilar, Madrid, 1974. [*Man and his symbols*, 1966]
- JUNG, Gustav Carl, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, traducción de Ma. Rosa Borrás, Seix Barral, Barcelona, 2001. [*Erinnerungen Träume Gedanken*, 1961]
- KAPLAN, Ann, *Women and film. Both sides of the camera*, Methuen, New York and London, 1983.
- KARSTEN, Eileen, *From real life to reel life: a filmographie of biographical films*, Scarecrow press, Metuchen, London, 1993.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1976 [*Die Vortragsreise Studien zur Literatur*, 1958].
- KING, Kimball (ed.), *Woody Allen. A Casebook*, Routledge New York London, 2001.
- KIROU, Ado, *Lé surréalisme au cinéma*, Arcanes, París, 1953.
- KOUROUPAKIS, Ariane y Laurence Werli “Analyse du concept d’autofiction” en *Soi-disant Site de critique et de création littéraires d’autofiction*, Responsable de publication: Laurence Bougault, Université Rennes 2, 2000. <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/>
- KUHN, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991. [*Women's Pictures: Feminism and Cinema*, WW Norton & Co. Inc, 1994]
- KUHN, Annette, *Family secret. Acts of Memory and Imagination*, Editorial Verso, London-New York, 1995.
- LABARTHE, André S., “Une manière de vivre. Entretien avec John Cassavetes” en *Cahiers du cinéma* núm. 205, octubre de 1968.
- LACAN, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos I*, Editorial Siglo XXI, México, 1998. [Comunicación presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949].
- LASVERRGNAS, Isabelle “L’unheimliche de la procréatique humaine” en *Trans Trans Revue de Psychanalyse* núm. 2 primavera, 1993.

- LE PÉRON, Serge, "La position du cinéaste assis au moment du scénario" en *Cahiers du cinéma* núm. 371-372, mayo de 1985.
- LEBOVICI, Serge, "Psychanalyse et cinéma" en *Revue internationale de filmologie*, 1949.
- LECARME, Jacques, "Cinéma et autobiographie" en *Positif* núm. 470, abril de 2000.
- LECARME, Jacques, "Origines et évolution de la notion d'autofiction" in *Le roman français du XXI siècle*, bajo la dirección de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2004.
- LEE, Sander H., *Woody Allen's Angst. Philosophical Commentaries on His Serious Films*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, and London, 1997.
- LEJEUNE, Philippe et Catherine Viollet, *Genèses du "je": manuscrits et autobiographie*, París CNRS ed, 2000.
- LEJEUNE, Philippe, "Ciné-moi" en *La faute à Rousseau* núm. 22, "Autobiographie et cinéma", Association pour l'Autobiographie, Ambérieu-en-Bugey, octubre de 1999.
- LEJEUNE, Philippe, "Definir la autobiografía" en *Boletín de la Unidad de Estudios biográficos* núm. 5, Universidad de Barcelona, septiembre de 2001.
- LEJEUNE, Philippe, "El guardamemoria", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* núm. 2, Universidad de Barcelona, 1996.
- LEJEUNE, Philippe, "La sinceridad" en *Boletín de la Unidad de Estudios biográficos* núm. 4, Universidad de Barcelona, septiembre de 1999.
- LEJEUNE, Philippe, "Sobre el Manuscrito de Neuchâtel" en *Memoria Revista de la Unidad de Estudios Biográficos*, Universidad de Barcelona, 2003.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, París, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Seuil, París, 1998.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Seuil, París, 1986.
- LEJEUNE, Philippe, *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Seuil, París, 1998.
- LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, París,

2005.

LEJEUNE, Philippe, *Un Journal à soi, ou la passion des journaux intimes*, catalogue d'exposition établi par Philippe Lejeune avec la collaboration de Catherine Bogaert, Lyon, Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine autobiographique et Amis des Bibliothèques de Lyon, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975.

LENNE, Gérard, *Le cinéma "fantastique" et ses mythologies*, Cerf, París, 1970.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

LEVER, Yves, *Les 100 films québécois qu'il faut voir*, Nuit Blanche éditeur, 1995.

LUCIANO de Samósata, *Antología de Lvciano*, selección de textos, comentarios y notas de Luis Gil, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1970.

LUCIANO de Samósata, *Obras II*, traducción y notas por José Luis Navarro González, Editorial Gredos, Madrid, 1981.

LUCIANO de Samósata, *Relatos fantásticos*, traducción e introducción de Carlos García Gual, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna: un reporte sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1994. [*La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Galilée, París, 1977]

MAGALONI KERPEL, Diana, "Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 82, México, 2003.

MALAUSA, Vincent, "Fellini, je suis un grand menteur: Ciao Federico!" en *Cahiers du cinéma* núm. 579, mayo de 2003.

MARCUS, Millicent, "The Return of the Referent" en *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2002.

MATTA, Roberto y Félix Guattari "Coloquio. El "Oestrus" (segunda parte)" en *Chimere* núm. 3, Edition Dominique Bedou, París, otoño de 1987.

MATTA, Roberto y Félix Guattari "Oestrus" en *Estudios Públicos* núm. 44,

primavera de 1991.

MAZIERSKA, Ewa y Laura Rascaroli, *The cinema of Nanni Moretti. Dreams and diaries*, Wallflower Press London & New York, London, 2004.

MCCANN, Graham, *Woody Allen, el genio de a pie*, traducción de Isabe Brias, Espasa Calpe, Madrid, 1990. [*Woody Allen. New Yorker*, Polity Press–Basil Blackwell, Cambridge–Oxford, 1990]

MEKAS, Jonas, *Movie Journal, The rise of a New American Cinema*, Colliers Books/Mac Millan, New York, 1972.

METZ, Christian “A propos de l'impression de réalité au cinéma” en *Cahiers du cinéma* núms. 166–167, mayo–junio de 1965.

METZ, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964–1968)*, traducción de Carles Roche, Ediciones Paidós, Barcelona, 2002. [*Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, París, 1968]

MICHA, René, “La vérité cinématographique” en *Cahiers du cinéma* núm. 29, diciembre de 1953.

MIGUÉLEZ CAVERO, Laura, “La palabra como traducción de la imagen e imposición de cultura” en *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año III, núm. 5, diciembre de 2003.

MIGUET–GILAGNIER, Marie “Critique/autocritique/autofiction”, *Les lettres romanes*, núm. 3, 1989.

MONTERDE, José Enrique, Esteve Rimbau y Casimiro Toreiro *Los “nuevos cines” europeos 1955–1970*, Editorial Lerna, Barcelona, 1987.

MORÁN, Loly, (resp.), *Canadá, un cine diferente*, 38 Semana de cine, Valladolid, 1993.

MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, traducción de Ramón Gil Novales, Ediciones Paidós, Barcelona, 2001. [*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, París, 1956]

MORIN, Edgar, *Les Stars*, Editions du Seuil, París, 1972.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós Comunicación 93 Cine, Barcelona, 1997. [*Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 1991]

- NICHOLS, Mary P., *Reconstructing Woody*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, Maryland, 1998.
- NOGUEZ, Dominique, "Essais sur la notion de 'cinéma subjectif'" en *Le Cinéma autrement*, Les Éditions du Cerf, París, 1987.
- ODIN, Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, 1995.
- ODIN, Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe, "'Yo' no es 'otro'" en *Fractal* núm. 18, julio-septiembre de 2000.
- OLNEY, James, *Memory and narrative the weave of life writing*, Universidad de Chicago Press, 1998.
- OLNEY, James, *Studies in autobiography*, Oxford University Press, 1988.
- UDART, Jean-Pierre, "L'effet de réel" en *Cahiers du cinéma* núm. 228, marzo-abril de 1971.
- UDART, Jean-Pierre, "Notes pour une théorie de la représentation" en *Cahiers du cinéma* núm. 229, mayo-junio de 1971.
- UDART, Jean-Pierre, "Notes pour une théorie de la représentation (suite)" en *Cahiers du cinéma* núm. 230, julio de 1971.
- UDART, Jean-Pierre, "Un discours en défaut" en *Cahiers du cinéma* núm. 232, octubre de 1971.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro, *La música en el cine contemporáneo*, Diputación provincial de Badajoz, 1992.
- PALACIO, Manuel y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995.
- PAZ, Octavio, "El surrealismo" en *Búsqueda del comienzo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México 1986.
- PEDRAZA, Pilar y Juan López Gandía, *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, 1993.
- PEKAR, Harvey, *American Splendor* (obras completas-12 CRUMB. American

Splendor. Los cómics de bob y Harv), Edición Víbora Cómix, Editorial La Cúpula, Barcelona, 2004.

PÉREZ PAREJO, Ramón, "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet", en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, núm. 26, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

PHILIPPON, Alain, "Stromboli, c'est pas fini" en *Cahiers du cinéma* núm. 481, junio de 1994.

PIAGET, Jean, *La formación del símbolo en el niño: imitación, juego y sueño. Imagen y representación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961. [*La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, 1945]

PIRENNE, Jacques, *Historia de la civilización del Antiguo Egipto*, versión española de Juan Maluquer, Editorial Éxito, Barcelona, 1971 [*Motes Histoire de la civilisation de l'Egypte Ancienne*, 1962]

PLAZEWSKY, Jerzy, "Wajda et L'École du réalisme subjectif" en *Cahiers du cinéma* núm. 96, junio de 1959.

POLLOCK, Griselda, "Artist Mythologies and Media Genius, Madness and Art History" en *Screen* vol. 2, núm. 3, 1980.

PORTUGES, Catherine, "Seeing Subjects: Women Directors and Cinematic Autobiography" in Bella Brodzki and Celeste Schenck (eds.) *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, traducción de la edición francesa de Lourdes Ortiz, Editorial Fundamentos, Madrid, 1992. [1ª edición en ruso, 1928]

PUBLIO, Ovidio Nason, *Arte de amar y Las metamorfosis*, traducción del latín, prólogo y notas por Federico C. Sainz de Robles, Iberia, Barcelona, 1964.

PUBLIO, Ovidio Nason, *Las tristes. Tristium libri quinque*, introducción, versión rítmica y notas de José Quiñones, Melgoza Universidad Nacional Autónoma, México, 1974.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2003.

- QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Editorial El acantilado, Barcelona, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, “La politique des auteurs, ce qu’il en reste” en *Cahiers du cinéma*, julio-agosto de 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, “Vif, sans expression” *Saraband* d’Ingmar Bergman en *Cahiers du cinéma* núm. 596, diciembre de 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, Barcelona, 2005. [*La fable cinématographique*, Seuil, París, 1998]
- RANUCCI, Georgette e Stefanella Ughi (cura), *Nanni Moretti*, “Prefazione” de Piera Detassis, Dino Audino Editore, Roma, 2001.
- RAOUL Valerie, *Distinctly Narcissistic. Diary Fiction in Quebec*, University of Toronto Press, Toronto, 1993.
- RAUGER, Jean-François, “Les fantômes du cinéaste” en *Cahiers du cinéma*, núm. hors serie, octubre de 1997.
- RAY, Robert B., “Impressionism, surrealism, and film theory: path dependance, or how a tradition in film theory gets lost” en John Hill and Pamela Church Gibson, (eds.), *Film Studies Critical Approaches*, Oxford University Press, 2000.
- RENOV, Michael, “New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age” en Diane Waldman and Jane Walker, *Feminism and Documentary*, University of Minnesota Press, 1999.
- RENTERO, Juan Carlos, *Woody Allen*, J.C., Madrid, 1979.
- RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, traducción de Agustín Neira Calvo, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1996 [*Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990].
- RIVETTE, Jacques, “La mort aux troussees” en *Cahiers du cinéma* núm. 106, abril de 1960.
- RIVETTE, Jacques, nota sobre *Le testament d’Orphée* en *Cahiers du cinéma* núm. 100, abril de 1960.
- ROBIN, Régine, “Garder la maîtrise du roman de soi: la construction autobiographique” en *Trans Revue de Psychanalyse* núm. 9, *L’artefact*, Montréal, 1998.

- ROBIN, Régine, "L'autofiction. Le sujet toujours en défaut", en *Mim*, Université de Paris X, Nanterre, París, 1994.
- ROBIN, Régine, "Le sujet de l'écriture" en *Trans Revue de Psychanalyse* núm. 5, *Fins d'analyse*, Montréal, 1995.
- ROBIN, Régine, *Identidad, memoria, relato. La imposible narración de sí mismo*, serie Cuadernos de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC, Buenos Aires, 1996.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ éditeur, Montréal, 1997.
- ROCHE, Anne, "Portrait de l'artiste en paysage urbain (sur Walter Benjamin)" en *Soi-disant Site de critique et de création littéraires d'autofiction*, Responsable de publication: Laurence Bougault, Université Rennes 2, 2000. <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/>
- ROHMER, Eric, "La vie c'était l'écran" en *Cahiers du cinéma* "Le roman de François Truffaut", diciembre de 1984.
- ROLLET, Patrice, "Les exils de Jonas Mekas" en *Cahiers du cinéma* núm. 463, enero de 1993.
- ROMAGUERA i Ramio, J y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.
- RORTY, Richard, *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990. [*The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago, 1967]
- ROSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, Gallimard, París, 1963.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, "Preámbulo a *Las confesiones*" en *Memoria*, Revista de la Unidad de Estudios Biográficos, Universidad de Barcelona, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las confesiones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979. [*Les confessions*, 1782]
- ROUYER, Philippe, "*Aprile*, Nanni et le printemps de Rome" en *Positif* núm. 448, junio de 1998.
- SAADA, Nicolas, "Et la vie continue..." en *Cahiers du cinéma* núm. 479-480, mayo de 1994.
- SABOURAUD, Frédéric, "Moi je" nota sobre *Charlotte for ever*, en *Cahiers du*

cinema núm. 391, enero de 1987.

SAMUELI, Anna, "L'unique pays au monde" en en *Cahiers du cinéma* núm. 479-480, mayo de 1994.

SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.

SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004.

SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del Cine*, Madrid, Alianza, 2002.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona, 2004.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Una cultura de la fragmentación Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona, 2001.

SANMARTÍN NORTÍ, Pau, "Desautomatización y creación" en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

SCHICKEL, Richard, *Woody Allen por sí mismo. Todo lo que desearía saber sobre el genial cineasta y sus películas de su propia voz*, traducción de Jorge Conde, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2005. [*Woody Allen: a life in film*, Ivan R. Dee Publisher, Chicago, 2003]

SCHWARTZ, Richard A., *Woody, From Antz to Zelig. A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work, 1964-1998*, Greenwood Press, Londres, 2000.

SENNETT, Richard, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978. [*The Fall of Public Man*, W. W. Norton & Company, New York, 1974]

SHOU-YU, Liang y Yang, Jwing-Ming, *Xingyi Quan. Teoría, aplicaciones, tácticas de lucha y espíritu*, Editorial Sirio, Barcelona, 2004.

SIMONS, Tony, "Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas". Les conflits identitaires dans Léolo de Jean-Claude Lauzon" en *Globe. Revue Internationale d'études québécoises* 6 núm. 1, 2003.

- SIMSOLO, Noël, "Note sur le cinéma de John Cassavetes" en *Cahiers du cinéma* núm. 288, mayo de 1978.
- SITNEY, P. Adams, "Autobiography in Avant-garde film" in *Millenium Film Journal. The Avant-garde film. A reader of Theory and criticism*, Antropology Film Archives, Series 3, NY University Press, New York, 1978.
- SPRINKER, Michael, "Fictions of the Self: The End of Autobiography" en James Olney (ed) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980.
- STAM, Robert, et. al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, traducción de José Pavía Cogollos, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999. [*New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, Londres, 1992]
- STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, UMI Research Press, Michigan, 1985.
- STÉVENIN, Jean-François, "L'envie d'avoir envie" en *Cahiers du cinéma* núm. 417, marzo de 1989.
- STRAUSS, Frédéric, "Il voulait que je sois" en *Cahiers du cinéma* supplément núm. 543, febrero de 2000.
- STRAUSS, Frédéric, "Le diable en rit encore" en *Cahiers du cinéma* núm. 462, diciembre de 1992.
- TABACHNIK, Silvia, *Voces sin nombre. Confesión y testimonio en la escena mediática*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1997.
- TASSINARI, Lamberto, "Montréal sur le Biosphore", en *ViceVersa* núm. 39, octubre-noviembre de 1992.
- TESSON, Charles, "Comme un nageur solitaire... entretien avec Nanni Moretti" en *Cahiers du cinéma* núm. 391, enero de 1987.
- TESSON, Charles, "Idée du cinéma, idée du monde. André Bazin et la Nouvelle Vague" en *Cahiers du cinéma* núm. hors-série "Nouvelle Vague", 1997.
- TESSON, Charles, "*Mission impossible*" en *Cahiers du cinéma* núm. 391, enero de 1987.
- THERRIEN, Denyse, "La voix, le corps, l'espace dans quelques films de cinéastes migrantes", Groupe de recherche Le Soi et l'Autre, UQAM,

Québec, noviembre de 2002.

TINAZZI, Giorgio, *La copia originale: cinema, critica, tecnica*, Venezia: Marsilio, 1983.

TIRARD, Laurent, *Lecciones de cine. Entrevistas a cargo de Laurent Tirard. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, traducción de Gemma Andújar, Paidós Comunicación 149 Cine, Barcelona, 2003. [*Moviemakers' Master Class*, Faber and Faber, Nueva York y Londres, 2002]

TOVAR, Antonio, *Luciano*, Editorial Labor, Barcelona, 1949.

TRUFFAUT, François, *El placer de la mirada*, traducción de Clara Valle, Editorial Paidós, Barcelona, 2002. [*Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, París, 1987]

TRUFFAUT, Jean François, *Las películas de mi vida*, Mensajero, Bilbao, 1976.

TURKLE, Sherry, *La vida en la pantalla, la construcción de la identidad en la era de internet*, Paidós Transiciones, Barcelona, 1997. [*Life on the Screen*, Simon & Schuster, 1995]

VALDECANTOS, José Miguel, *El cine de Nanni Moretti*, Ediciones Jaguar, Madrid, 2004.

VALOT, Jacques, "Léolo" en *La revue du cinéma* núm. 482, junio de 1992.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, CEDIC, Lyon, 1979.

VELA, Fernando, *Abreviatura de La evolución creadora de Henri Bergson*, Revista de Occidente Argentina, Buenos Aires, 1947.

VEYNE, Paul, *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y occidente*, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 [*L'élégie érotique romaine*, Le Seuil, 1983].

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Grasset, París, 2005.

VIRILO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 2003. [*Esthétique de la disparition: essai sur le cinématisme*, Balland, 1980]

VIRILO, Paul, *La máquina de visión*, traducción de Mariano Antolín Rato Madrid, Cátedra, 1989. [*La machine de vision: essai sur les*

nouvelles techniques de représentation, Galilée, 1988]

WAGNER, Glenda, "Pour poser les jalons d'une narratologie comparée: Léolo à la recherche d'un temps à jamais perdu" en *Cinemas* 9 núms. 2-3, primavera de 1999.

WEINMANN, Heinz, "Cinéma québécois à l'ombre de la mélancolie" en *Cinemas* 8 núms. 1-2, otoño de 1997.

WEINMANN, Heinz, *Cinéma del'Imaginaire Québécois de La petite Auroré à Jésus de Montréal*, L'Hexagone, Montréal, 1990.

WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B Editores, Madrid, 2004.

WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1993. [*Theory Of Literature*, Harcourt Brace & Company, 1956]

WEYERGANS, François, "Le chiffres sept" en "Homenaje a Jean Cocteau" en *Cahiers du cinéma* núm. 152, febrero de 1964.

WILHELM, Richard, *I Ching. El libro de las mutaciones*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Editorial Siruela, Madrid, 1992.

VIII. FILMOGRAFÍA

ALLEN, Woody, *A Midsummer Night's Sex Comedy*, Estados Unidos, 1982.

ALLEN, Woody, *Alice*, Estados Unidos, 1990.

ALLEN, Woody, *Annie Hall*, Estados Unidos, 1977.

ALLEN, Woody, *Anything Else*, Estados Unidos, Francia, Holanda y Reino Unido, 2003.

ALLEN, Woody, *Bananas*, Estados Unidos, 1971.

ALLEN, Woody, *Bullets Over Broadway*, Estados Unidos, 1984.

ALLEN, Woody, *Celebrity*, Estados Unidos, 1998.

ALLEN, Woody, *Crimes and Misdemeanors*, Estados Unidos, 1989.

ALLEN, Woody, *Deconstructing Harry*, Estados Unidos, 1997.

ALLEN, Woody, *Don't Drink the Water* (TV), Estados Unidos, 1994.

ALLEN, Woody, *Everyone Says I Love You*, Estados Unidos, 1996.

ALLEN, Woody, *Everything You Always Wanted to Know About Sex* But Were Afraid to Ask*, Estados Unidos, 1972.

ALLEN, Woody, *Hannah and Her Sisters*, Estados Unidos, 1986.

ALLEN, Woody, *Hollywood Ending*, Estados Unidos, 2002.

ALLEN, Woody, *Husbands and Wives*, Estados Unidos, 1992.

ALLEN, Woody, *Interiors*, Estados Unidos, 1978.

ALLEN, Woody, *Love and Death*, Estados Unidos, 1975.

ALLEN, Woody, *Manhattan Murder Mystery*, Estados Unidos, 1993.

ALLEN, Woody, *Manhattan*, Estados Unidos, 1979.

ALLEN, Woody, *Mighty Aphrodite*, Estados Unidos, 1995.

ALLEN, Woody, *Radio Days*, Estados Unidos, 1987.

ALLEN, Woody, *Shadows and Fog*, Estados Unidos, 1992.

ALLEN, Woody, *Sleeper*, Estados Unidos, 1973.

ALLEN, Woody, *Stardust Memories*, Estados Unidos, 1980.

ALLEN, Woody, *Take the Money and Run*, Estados Unidos, 1969.

ALLEN, Woody, *The Purple Rose of Cairo*, Estados Unidos, 1985.

ALLEN, Woody, *Zelig*, Estados Unidos, 1983.

ALMODÓVAR, Pedro, *La mala educación*, España, 2004.

ATTAL, Yvan, *Ma femme est une actrice*, Francia, 2001.

BÉLANGUER, Louis, *Lauson/Lauzone*, Canadá, 2001.

BENIGNI, Roberto, *Tu mi turbi*, Italia, 1983.

BERRI, Claude, *Le cinéma de papa*, Francia, 1970.

BERRI, Claude, *Le vieil homme et l'enfant*, Francia, 1967.

BERRI, Claude, *Sex-shop*, Francia, Alemania del Este e Italia, 1972.

BRUNI TEDESCHI, Valeria, *Il est plus facile pour un chameau...*, Francia e Italia, 2003.

CALLE, Sophie y Greg Shephard, *No Sex Last Night*, Estados Unidos, 1996.

CHAPLIN, Charles, *Modern Times*, Estados Unidos, 1936.

CHAPLIN, Charles, *The Great Dictator*, Estados Unidos, 1940.

CHAPLIN, Charles, *The Kid*, Estados Unidos, 1921.

COCTEAU, Jean, *Le sang d'un poète*, Francia, 1930.

COCTEAU, Jean, *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!*, Francia, 1960.

COCTEAU, Jean, *Orphée*, Francia, 1950.

COZARINSKY, Edgardo, *Jean Cocteau: autoportrait d'un inconnu*, Francia, 1985.

DOILLON, Jacques, *La femme qui pleure*, Francia, 1979.

DOILLON, Jacques, *La fille de 15 ans*, Francia, 1989.

EGOYAN, Atom, *Calendar*, Armenia, Canadá y Alemania, 1993.

FELLINI, Federico, *Otto e mezzo*, Italia y Francia, 1963.

FELLINI, Federico, *Roma*, Italia y Francia, 1972.

GAINSBURG, Serge, *Charlotte for Ever*, Francia, 1986.

GODARD, Jean-Luc, *Numéro deux*, Francia, 1975.

GODARD, Jean-Luc, *Sauve qui peut (la vie)*, Francia, Austria, Alemania del Este y Suiza, 1980.

JODOROWSKY, Alejandro, *El topo*, México, 1970.

JODOROWSKY, Alejandro, *The Holy Mountain*, México y Estados Unidos, 1973.

KEATON, Buster, *Sherlock Jr.*, Estados Unidos, 1924.

KITANO, Takeshi, *Brother*, Estados Unidos, Reino Unido y Japón, 2000.

KITANO, Takeshi, *Sonatine*, Japón, 1993.

KITANO, Takeshi, *Takeshis'*, Japón, 2005.

LAUZON, Jean-Claude, *Léolo*, Francia y Canadá, 1992.

LAUZON, Jean-Claude, *Piwi*, Canadá, 1981.

LAUZON, Jean-Claude, *Super Maire l'homme de 3 milliards*, Canadá, 1979.

LAUZON, Jean-Claude, *Un zoo la nuit*, Canadá, 1987.

MÉLIÈS, Geroges, *Le manoir du diable*, Francia, 1896.

MÉLIÈS, Geroges, *Les trésors de satan*, Francia, 1902.

MORETTI, Nanni, *Aprile*, Italia y Francia, 1998.

MORETTI, Nanni, *Bianca*, Italia, 1984.

MORETTI, Nanni, *Caro diario*, Italia y Francia, 1993.

MORETTI, Nanni, *Come parli frate?*, Italia, 1974.

MORETTI, Nanni, *Ecce Bombo*, Italia, 1978.

MORETTI, Nanni, *Io sono un autarchico*, Italia, 1976.

MORETTI, Nanni, *La cosa*, Italia, 1990.

MORETTI, Nanni, *La messa é finita*, Italia, 1985.

MORETTI, Nanni, *La sconfitta*, Italia, 1973.

MORETTI, Nanni, *La stanza del figlio*, Italia y Francia, 2001.

MORETTI, Nanni, *Palombella rossa*, Italia y Francia, 1989.

MORETTI, Nanni, *Paté de bourgeois*, Italia, 1973.

MORETTI, Nanni, *Sogni d'oro*, Italia, 1981.

NIGHT SHYAMALAN, M., *Lady in the Water*, Estados Unidos, 2006.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Trans-Europ-Express*, Francia y Bélgica, 1966.

ROSS, Herbert, *Play it again, Sam!*, Estados Unidos, 1972.

TRIER, Lars von, *Epidemic*, Dinamarca, 1987.

TRUFFAUT, François, *L'amour en fuite*, Francia, 1979.

TRUFFAUT, François, *Baisers volés*, Francia, 1968.

TRUFFAUT, François, *Domicile conjugal*, Francia e Italia, 1970.

TRUFFAUT, François, *Les quatre cents coups*, Francia, 1959.

VIGO, Jean, *Zéro de conduite: Jeunes diables au collège*, Francia, 1933.

WELLES, Orson, *Citizen Kane*, Estados Unidos, 1941.

WELLES, Orson, *Vérités et mensonges*, Francia, Irán y Alemania del Este, 1974.

